ⵜⴰⴳⵍⴷⵉⵜ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ
ⴰⵙⵉⵏⴰⴳ ⴰⴳⵍⴷⴰⵏ
ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ
ⴰⵎⵎⴰⵙ ⵏ ⵜⵖⵓⵔⵉⵡⵉⵏ ⵏ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ ⴷ ⵓⵎⵎⴰⴷⴰⵏ

المملكة المغربية
المعهد الملكي
للثقافة الأمازيغية
مركز الدراسات الأنتروبولوجية والسوسيولوجية

سلسلة دراسات - رقم 8 -

جامع بنيدير

مهرجان ءيمعشار بتيزنيت



2007

مهرجان ءيمعشار
بتيزنيت

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

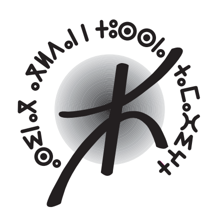
مركز الدراسات الأنتروبولوجية والسوسيولوجية

سلسلة دراسات رقم : 8

العنوان	: مهرجان ءيمعشار بتيزنيت
المؤلف	: جامع بنيدير
المراجعة العامة للنص والتقديم له	: الحسين أيت باحسين
كتابة نصوص الملاحق بتيفيناغ	: حكيمة بوخريص
الناشر	: المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
الإخراج والمتابعة	: مركز الترجمة والتوثيق والنشر والتواصل
تصميم الغلاف	: نادية قيدي – وحدة النشر
المطبعة	: مطبعة المعارف الجديدة – الرباط
رقم الإيداع القانوني	: 1- 81 - 439 - 9954
ردمك	: 2007/1512

© حقوق الطبع	: محفوظة للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

ⵜⴰⴳⵍⴷⵉⵜ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ
ⴰⵙⵉⵏⴰⴳ ⴰⴳⵍⴷⴰⵏ
ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ
ⴰⵎⵎⴰⵙ ⵏ ⵜⵖⵓⵔⵉⵡ ⵓⴳⴳⴰⵏ ⴷ ⵓⵎⴰⴷⴰⵏ



المملكة المغربية
المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
مركز الدراسات الأنتروبولوجية
والسوسيولوجية

مهرجان ءيمعشار

بتيزنيت

جامع بنيدير

شكر وامتنان

أن يصبح المرء ذات يوم محالا على المعاش معناه : أنه مستغنى عنه وعن خدماته التي لم يعد مؤهلا لأدائها. هذا ما يقرأه في ذلك بعض من نالته مقتضيات هذه المحطة أو نالها. فيضع لذلك عدته وأدواته وينسحب كليا من معترك عمله.

وأن يأتي أحد بعد أن نلت هذه المحطة أو نالتك، فيعيدك، بشكل من الأشكال، إلى هذا المعترك، معناه : تحويل النهاية التي تفترضها الإحالة على المعاش إلى بداية جديدة، ربما أكثر حماسا وتبصرا من ذي قبل. وهذا ما فعله بي الصديق والزميل الأستاذ الحسين أيت باحسين، وبهذه العودة، أو البداية الجديدة أمتن له كل الامتنان، إذ أسفرت إحدى دردشاتي العرضية معه عن توريطي، مشكورا، في الاشتغال لإنجاز هذا العمل الذي كانت النية في إنجازه ملازمة لي على الدوام، وهو ما لم تسفر عنه الدردشات المنظمة الطويلة التي كنا نهدرها أيام اشتغالنا معا في استعراض قواعد وأشكال كتابة "الهمزات".

ممتن كذلك للصديق الأستاذ الحسين وعزي الذي تتبع عن كتب سير اشتغالي على هذا الموضوع، وظل يحثني دونما كلل على إتمامه. والشكر والامتنان الصادقان موصولان أيضا إلى السيدة حكيمة بوخريص التي تجشمت ما تجشمته في كتابة النصوص بحرف تيفيناغ وإلى الإخوان العاملين بمركز الدراسات الانتروبولوجية والسوسيولوجية بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية ولكل من ساهم في إخراج هذا العمل ووضعه في متناول القارئ.

✍ جامع بنيدير

ⴰⵙⵎⵎⴰⵇⵍ ⴼ ⵓⵍⵎⵓⴳⴳⴰⵔ ⵏ ⵉⵎⵄⵛⴰⵕ ⴳ ⵜⵣⵏⵉⵜ

ⵉⵡⴰⵜⵙ ⵓⴷⵍⵉⵙ ⴰⴷ ⴰⴷ ⵉⴼⴽ ⵢⴰⵏ ⵓⵙⵎⵎⴰⵇⵍ ⴼ ⵓⵎⵙⵙⵓ ⵏ ⵉⵎⵄⵛⴰⵕ ⴳ ⵜⵎⴷⵉⵏⵜ ⵏ ⵜⵣⵏⵉⵜ. ⴰⵔ ⵉⵙⵙⵏⵜⵉ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷ ⴳ ⵜⵣⵏⵉⵜ ⵓⵍⴰ ⵜⵉⵇⴱⵉⵍⵉⵏ ⴰⵙ ⵙⵙⵓⵜⵍⵍⵉⵏ ⴰⵙⵙ ⵡⵉⵙ ⵟⵥⴰ ⴳ ⵡⴰⵢⵢⵓⵔ ⵏ ⵎⵓⵃⴰⵔⵔⴰⵎ ⵍⵍⵉ ⵉⴳⴰⵏ ⵉⴹ ⵏ ⵍⵄⵉⴷ ⵏ ⵓⵄⵛⵓⵕ. ⴰⵔ ⵉⵜⵜⵖⵓⵎⵓ ⵏⴳⵔ ⵜⵜⴰⵎ ⴰⵔ ⵎⵔⴰⵡ ⵓⵙⵙⴰⵏ; ⴰⵔ ⴳⵉⵙ ⵜⵜⵀⴹⴰⵕⵏ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵜⴰⵔⵡⴰ ⵉⵡⵜⵎⴰⵏ ⵏ ⵜⵣⵏⵉⵜ, ⵉⵔⴱⴰⵜⵏ ⵓⵍⴰ ⵉⵔⴳⴰⵣⵏ, ⵉⵎⵎⴰ ⵜⵉⵔⴱⴰⵜⵉⵏ ⵓⵍⴰ ⵜⵉⵎⵖⴰⵔⵉⵏ ⵓⵀⵓ.

ⴰⵎⵓⵙⵙⵓ ⵏ ⵉⵎⵄⵛⴰⵕ ⴰⵔ ⵉⵜⵜⵉⵍⵉ ⴷ ⵢⵉⴹ ⵜⵉⴳⵉⵔⴰ ⵏ ⵜⵥⴰⵍⵍⵉⵜ ⵏ ⵜⵉⵢⵉⵟⵟⵚ. ⴰⵔ ⴳⵉⵙ ⵜⵜⵉⵍⵉⵏⵜ ⵎⵏⴰⵡⵜ ⵍⵀⴹⴰⵢⵕ, ⵢⵉⵍⵉ ⴳⵉⵙⵏⵜ ⵢⴰⵏ ⵓⵃⵡⴰⵛ ⵉⵥⵍⵉⵏ ⵙ ⵉⵎⵄⵛⴰⵕ: ⴰⵔ ⴳⵉⵙ ⴽⴽⴰⵜⵏ ⵉⵎⵀⴹⴹⵕⵏ ⵉⴷ ⴳⴰⵏⴳⴰ ⴷ ⵉⵍⵍⵓⵏⴰ ⴷ ⵏⴰⵇⵓⵓⵙ, ⴰⵔ ⵚⵡⴰⴹⵏ ⵍⵄⵡⴰⵡⵉⴷ, ⴰⵔ ⵜⵜⵉⵔⵉⵔⵏ ⵙ ⴳⴰⵔ ⴰⵡⴰⵍ. ⴰⵔ ⵜⵜⵉⵏⵉⵏ ⵉ ⵓⵃⵡⴰⵛ ⴰⴷ "ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ" ⴰⵔ ⵙⵎⵔⴽⴰⵙⵏ ⴷ ⵓⵃⵡⴰⵛ ⵏ ⴳⴰⵔ ⴰⵡⴰⵍ ⴽⵔⴰ ⵏ ⵓⵃⵡⴰⵛ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⴷ ⴽⵔⴰ ⵏ ⵉⵇⵔⴱⵉⴹⵏ ⵜⵜⴰⵡⵏⴰⵉⵏ ⵙ ⵡⴰⵡⴰⵍ ⵏ ⵡⵓⴷⴰⵢⵏ, ⵉⴽⵜⴰⵔⵏ ⵙ ⵜⵜⵎⵕⵕⵉⴳ ⴳ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⴽⴽⵔⵣⵏⵉⵏ ⵓⵍⴰ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⵎⴳⴳⵔⵏⵉⵏ ⵓⵍⴰ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⵙⵔⵡⴰⵜⵏⵉⵏ ⴷ ⴽⵓ ⵎⴰⴷ ⵉⵙⴽⵔⵏ ⴽⵔⴰ ⵢⴰⴹⵏ ⴰⵙⴳⴳⵯⴰⵙ ⵉⵣⵔⵉⵏ. ⴰⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷ ⵉⴳⴰ ⵡⵉⵏ ⵜⴷⵔⴼⵉⵜ ⵏ ⵉⵎⵀⴹⴹⵕⵏ. ⴰⵔ ⴳⵉⵙ ⵜⵜⵉⵏⵉⵏ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⵏ ⵉⵄⵓⵕⵉⴹⵏ ⵎⵎⴰⵍⵏⵉⵏ ⵢⴰⵏ ⵓⴷⵎ ⵢⴰⴹⵏ ⵏ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⵉⵔⴽⵯⵙⵏ.

ⴰⵎⵓⵙⵙⵓ ⵏ ⵉⵎⵄⵛⴰⵕ ⵉⵜⵜⴰⵡⵙⵙⴰⵏ ⵙ ⴽⵕⴰⴹⵜ ⵜⵎⵉⵜⴰⵔ, ⵉⵇⵇⴰⵏⴷ ⴰⴷ ⴳⵉⵙ ⵉⵍⵉⵏⵜ.

1- ⵜⴰⵎⴰⵜⴰⵔⵜ ⵜⴰⵎⵥⵡⴰⵔⵓⵜ: ⴰⵔ ⵍⵙⵙⴰⵏ ⵉⵎⵀⴹⴹⵕⵏ ⵉ ⵓⴷⵎⴰⵡⵏ ⵏⵙⵏ ⴰⵇⵛⴱⵓ ⵉⴳⵛⵏ ⵉⵜⵜⴰⵡⵙⴽⴰⵔⵏ ⴳ ⵉⵍⵎⴰⵡⵏ ⵏⵖ ⵉⴱⵔⵊⴷⴷⴰⵏ, ⵖⵉⴽⵍⵍⵉ ⵍⵙⵙⴰⵏ ⴳⴰⵔ ⵜⵉⵎⵍⵙⵉⵜ ⴼ ⴰⴷ ⵜⵏ ⵓⵔ ⵢⴰⴽⵯⵣ ⵢⴰⵏ.

2- ⵜⴰⵎⴰⵜⴰⵔⵜ ⵜⵉⵙ ⵙⵏⴰⵜ: ⴰⵔ ⵙⴽⴰⵔⵏ ⵉⵎⵀⴹⴹⵕ ⵣⵓⵏⴷ ⵉⵖ ⴳⴰⵏ ⵓⴷⴰⵢⵏ. ⴰⵔ ⵙⴰⵡⴰⵍⵏ ⵙ ⵡⴰⵡⴰⵍ ⵏ ⵡⵓⴷⴰⵢⵏ ⴷ ⵍⵍⵖⴰ ⵏⵙⵏ, ⵏⵜⵜⴰⵏ ⴰⵙ ⵙⵙⵍⴽⴰⵎⵏ ⵜⴰⴱⵔⴰⵜⵜ ⵏ ⴳⴰⵔ ⴰⵡⴰⵍ.

3- ⵜⴰⵎⴰⵜⴰⵔⵜ ⵜⵉⵙ ⴽⵕⴰⴹⵜ: ⴰⵔ ⵜⵜⵉⵏⵉⵏ ⵖⴰⵔ ⵉⵡⴰⵍⵉⵡⵏ ⴳⵛⵏⵉⵏ, ⵍⵍⵉ ⵎⵓ ⵓⵔ ⵉⵥⴹⴰⵕ ⵏ ⵎⵉⴷⴷⵏ ⴰⴷ ⵜⵏ ⵉⵏⵉⵏ ⴳ ⵓⵎⵏⵉⴷ ⵏ ⵓⴳⴷⵓⴷ ⴳ ⵓⵙⵙⴰⵏ ⵢⴰⴹⵏⵉⵏ ⵏ ⵜⵓⴷⵔⵜ. ⴳⴰⵔ ⴰⵡⴰⵍ ⴰⴷ, ⵓⵔ ⵢⵓⵇⵔ ⵎⵉⴷⴷⵏ ⵓⵍⴰ ⵜⴳⵯⵎⴰⵜⵜ ⵓⵍⴰ ⴷⴷⵉⵏ ⵓⵍⴰ ⵍⵄⵡⴰⵢⴷ ⵏ ⴰⵢⵜ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ.

ⵉⵖ ⵏⵓⵜ ⴰⵡⴰⵍ ⴳ ⵓⴼⵍⵍⴰ ⵔⴰⴷ ⵏⵉⵏⵉ ⵎⴰⵙ ⴳⴰⵏⵜ ⵜⵎⵉⵜⴰⵔ ⴰⴷ ⵙ ⴽⵕⴰⴹⵜ ⵜⵉⵔⵙⴰⵍ ⵏ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⵏ ⵉⵎⵄⵛⴰⵕ, ⵉⵖ ⵓⵔ ⵜⵍⵍⵉ ⵢⴰⵜ ⴳⵉⵙⵏⵜ ⵓⵔ ⵉⵍⵍⵉ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⵏ ⵉⵎⵛⴰⵕ. ⴰⵎⵓⵙⵙⵓ ⴰⴷ ⵉⴳⴰ ⵢⴰⵏ ⴳ ⵉⵎⵓⵙⵙⵓⵜⵏ ⵉⵣⴰⵢⴽⵓⵜⵏ ⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ. ⵉⵟⵟⴰⴼ ⵎⵏⴰⵡ ⵉⵙⵎⴰⵡⵏ ⴰⵎ ⵓⴷⴰⵢⵏ ⴷ ⵉⵚⵡⴰⴱⵏ... .

ⵍⵃⵓⵙⴰⵢⵏ ⵡⴰⵄⵣⵣⵉ

تقديم

تزخر مناطق الجنوب المغربي، وتحديدا إقليم سوس، بحواضره وبواديه، بظواهر ثقافية احتفالية متعددة ومتنوعة كغيره من المجتمعات التي تأصل استقرارها لقرون عديدة هنا أو هناك، وفي هذا المجال الجغرافي أو ذاك. وتختلف هذه الظواهر في جزئياتها ومتغيراتها داخل مجال هذا الإقليم من حاضرة إلى بادية، ومن قبيلة إلى أخرى، رغم وحدة موضوعها وظروفها الزمانية والمكانية والمناسباتية، وربما رغم وحدة مقاصدها ووظائفها. وهي تخضع لأشكال من التغير الذي يطالها بوتيرة متفاوتة التسارع، لابد أنها تخضع بدورها لقوانين معينة، تختفي وفقها، أو تتحول هذه الظاهرة الثقافية أو تلك، أو تخفت، أو تنتعش، أو تظل ثابتة أو تكاد، كليا أو جزئيا.

ويبدو أن تنوع هذه الظواهر يعكس، فيما يعكس، تنوع المجال الجغرافي للإقليم من جبال إلى وهاد إلى سهول وبحر وصحاري، وما يترتب عن ذلك من تنوع في المناخ، وتفاوت أو تنوع في مستويات التعامل مع هذا التنوع. وتعكس أيضا، ربما تنوع أشكال استجابة الساكنة، على مدى العديد من القرون، لمطالب التكيف مع تنوع هذا المجال، وفي الوقت ذاته مع التغيرات الطارئة عليه، عبر المدى نفسه، ذات الطابع الاجتماعي، السياسي والاقتصادي، أو ذات الطابع الثقافي اللغوي والديني، أو الحضاري بشكل عام، وذلك على افتراض أن الظواهر الثقافية تلك هي أشكال من استجابة التجمعات السكانية لتحدي الطوارئ والتغيرات تلك، ولأشكال تأثيرها على موارد عيشها.

ننصرف عن مثل هذه الافتراضات وما تقتضيه من تمحيص إثباتا أو نفيا. فذلك ما لا يرقى إليه هذا التقديم، لنشير إلى أن من هذه الظواهر الثقافية، ما لفت أنظار المهتمين بالمجتمع المغربي عامة والشأن السوسيوثقافي خاصة. وانصب الاهتمام السوسيوثقافي على الظواهر الاحتفالية خاصة منها احتفالية "عاشوراء" وصفا ومحاولة لفهم طقوسها ودلالاتها. ولم يقتصر هذا الاهتمام على الباحثين الأجانب[1] كما هي العادة، بل شد انتباه المؤرخين والأدباء وكذا

---

(1) يمكن العودة على سبيل المثال إلى هذه المصادر:

AUBIJN, Eugène : Le Maroc d'aujourd'hui, Librairie Armand Colin, Paris 1908.
BRUNOT, L. : Textes arabes de Rabat, Librairie Orientaliste, Paris, 1952.
BRUNOT, L. et Mohamed **BEN DAOUD** : L'arabe dialectal marocain, 2è édition, Rabat, 1932.
CASTELL, F. : Note sur la fête de l'Achoura à Rabat, Archives berbères, 1916.
DEVERDUN, Gaston : Marrakech des origine à 1912, ED. Rabat, 1959.
DOUTTE, Edmond, Magie et Religion dans l'Afrique du Nord, Alger, 1909.
DOUTTE, Edmond, Marrakech, Comité du Maroc, Paris, 1905.

الفقهاء المسلمين عامة والمغاربة خاصة[2] ممن قاموا بدراسات مختلفة المناهج والمقاصد، ومتباينة المقاربات المنهجية، ومتفاوتة العمق والقيمة العلمية.

غير أن التوجه الرسمي، منذ الاستقلال، وربما قبل ذلك وعلى الدوام كان إلى تعهد ظواهر ثقافية معينة ورعايتها، وتشجيع ممارسة طقوسها، ومقابل ذلك إلى محاربة صنف آخر من هذه الظواهر ومنعها، وفي أحسن الأحوال إلى عرقلتها، وربط ممارستها بالشروط التي يتعذر معها استمرارها، وذلك بمبررات مختلفة وتعلات تلابس طقوسها ومراسيمها بقدر ما تلابس وتكتنف طقوس ومراسيم الظواهر الاحتفالية المتبناة من هذا التوجه.

وتستند هذه المبررات على خلفيات إيديولوجية غير معلنة، أو مموهة في حالة إعلانها، باعتبارات دينية أو سياحية أو تجارية أو ما إليها، وذلك عند إحياء ورعاية المواسم والفرجات الشعبية المتبناة، فيما تكون معلنة بقوة، إذا كانت ذات صبغة دينية، عند الإقدام على حظر تنظيم هذه التظاهرة الاحتفالية أو تلك، أو عند التمهيد لهذا الحظر. إذ ما أسهل نعت طقوسها ومراسيمها بالبدع، أو بمخلفات الديانات الوثنية أو بالتأثيرات الواردة من المجوسية أو اليهودية أو المسيحية أو من غيرها من الملل والنحل.

وبمبررات وخلفيات من هذا القبيل دأبت جهات لا مسؤولة على التلويح بمنع تنظيم إحدى أعرق الفرج الشعبية بتيزنيت حاضرة وبادية. ويتعلق الأمر بظاهرة "ءيمعشار" التي يقترن إحياؤها بعاشوراء، بما هي مناسبة وذكرى محاطة بتصورات وطقوس ذات مرجعيات متنوعة. وكان المنع قد طال تنظيم هذه التظاهرة لعدة سنوات لأسباب أمنية قبل أن تتراجع السلطات عن قرارها وتسمح بإعادة إحيائها.

---

(2) يمكن العودة على سبيل المثال إلى هذه المصادر:

ابن ابراهيم، عباس: الإعلام بمن حل بمراكش وأغمات من الأعلام، ط.1، المطبعة الجديدة، فاس، 1938.

ابن الصديق، أحمد: متاب الأخبار المأثورة فيما يتعلق بيوم عاشوراء، مطبعة ابن حيون، طنجة، 1341.

ابن القطان: فضائل عاشوراء، ضمن مجموع مخطوط في خزانة ابن يوسف بمراكش، رقم 168.

بخوشة، محمد: أدب المغاربة وحياتهم الاجتماعية والدينية وبعض خرافاتهم، ط. 3، الدار البيضاء، 1943.

البكري، أبو عبيد الله: كتاب المغرب في ذكر بلاد إفريقية والمغرب (جزء من المسالك والممالك)، نشر دوسلان، الجزائر، 1857.

البيروني، أبو الريحان محمد: الآثار الباقية عن القرون الخالية، طبع ليبزيك 1923، مكتب المثنى، بغداد.

الجراري، عباس: عاشوراء عند المغاربة، منشورات النادي الجراري، رقم 16، ط. 1، مطبعة ومكتبة الأمنية، 1999.

السوسي، محمد المختار: المعسول، الدار البيضاء، ج. 1، 1960.

عاشور، محمد بن محمد العربي الرشاي: رسالة (في بدع عاشوراء)، مخطوطة في الخزانة الحسنية بالرباط، ضمن مجموع رقم 2028.

LAKHSASSI, Abderrahmane : Réflexions sur la mascarade de Achoura, Signes du présent, n° 6, 1989, PP. 31-39

وحتى لا يتكرر ذلك لأسباب إيديولوجية، وساكنة المدينة متشبثة بفرجتها السنوية المتميزة، وبالنظر إلى قيمتها التراثية، وثرائها الفرجوي والدلالي، جاء هذا العمل الذي يهدف، فيما يطمح إليه منه الأستاذ جامح بنيدير، إلى التعريف بهذه الظاهرة الاحتفالية، ومن خلال ذلك إلى مطمحين اثنين :

- تقديم وصف شامل ودقيق لها، لسياقاتها ولمختلف مراحلها وأدواتها، وشخوصها، وكذا لمختلف الطقوس الفرجوية المحايثة لها واللاحقة، وما إلى ذلك مما يُهيئها مادة جاهزة لمن عسى سيقاربها بمنهج أو مناهج علمية أكثر نجاعة وفعالية.
- لفت انتباه المعنيين بالتراث الشعبي بشكل عام، والأمازيغي بشكل خاص، إلى قيمة هذه التظاهرة الثقافية، وإقناع ذوي القرار، في ضوء ذلك، بأن لا أساس للنعوت التي توجه إليها من ذات الخلفيات الإيديولوجية الآنفة الذكر. بل وإقناع ذوي القرار هؤلاء، ولم لا؟ وكذا فعاليات المجتمع المدني التيزنيتي، بالعمل على تبني هذه التظاهرة رسميا، ورعاية تنظيمها، وإعلانها مهرجانا شعبيا سنويا خاصا بمدينة تيزنيت، على غرار المهرجانات التي تحتضنها بعض أخواتها من المدن المغربية. وإن كلا من المدينة وساكنتها وفرجتها لجديرات فعلا بذلك.

الحسين أيت باحسين

1 - الحدث / الموضوع:

الأعياد التي دأب المغاربة على الاحتفال بها، على أنها أعياد دينية، على مدار السنة هي عيد الأضحى في العاشر من ذي الحجة، يليه زمنيا عيد عاشوراء في العاشر من محرم، فعيد المولد النبوي في الثاني عشر من ربيع الأول، ثم عيد الفطر في فاتح شهر شوال. وهي تتفاوت من حيث المكانة التي يحظى بها كل منها اجتماعيا، وهو ما يعكسه وصف عيد الأضحى بالعيد الكبير، وعيد الفطر بالصغير، فيما لا ينال عيد المولد النبوي إلا اهتماما أقل، وأقل منه عيد عاشوراء. وتتفاوت هذه المكانة أيضا من منطقة إلى أخرى، فيتفاوت تبعا لذلك التقدير الذي يحظى به كل منها من لدن ساكنة هذه المنطقة أو تلك. فإذا كانت الاستعدادات التي ترصد لكل من عيد الأضحى وعيد الفطر هي نفسها في جميع أرجاء المغرب، بالنظر إلى الملابسات والسياقات التي يحتفل فيها بكل منهما، فإن الأمر ليس كذلك فيما يخص عيدي المولد النبوي وعاشوراء اللذين لا ينالان، وعاشوراء بشكل خاص، نفس الاحتفال في العديد من الجهات.

تختلف أيضا طقوس وعادات الاحتفال بهذا العيد أو ذاك تبعا لدلالة الذكرى، وخصوصيات المناسبة التي يحيل عليها، كما يغلب طابع التنوع على طقوس الاحتفال بنفس العيد من منطقة إلى أخرى. فإلى جانب الطقوس التي هي هي في جميع المناطق، وهي ذات مرجعية دينية في الغالب، كأداء صلاة العيدين وذبح الأضاحي، وإخراج زكاة الفطر، وأمداح ليلة عيد المولد النبوي وغيرها، هناك طقوس وعادات ذات مرجعيات ليست دائما دينية، منها ما يمارس في معظم المناطق كإشعال النار والرش بالماء وغيرها عند الاحتفال بعاشوراء، ومنها ما يمارس في مناطق دون أخرى كعادة بوجلود، أو بيلماون في عيد الأضحى، فيما تنفرد بعض المدن باحتضان طقوس بعض التظاهرات السنوية، أبرزها موكب الشموع بسلا احتفاء بعيد المولد النبوي، وطقوس التظاهرات الصوفية في مكناس[1] بنفس المناسبة، وفي الصويرة[2] ليلة العشرين من شعبان ومهرجان "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" ، في احتفالات عاشوراء بتيزنيت، وغيرها من التظاهرات التي تقام تخليدا لهذه المناسبة أو تلك، في هذه المدينة أو المنطقة أو تلك.

هذه التظاهرات، بما تزخر به من طقوس ذات مرجعيات مختلفة، تثير فضول من يتمعن فيها عن كتب، فهي حقول خصبة بالقضايا الجديرة بالدراسات الجادة، وبأسئلة وفرضيات لا حصر لها. ويحدونا طموح جاد لمقاربة ما تفرزه منها إحداها وهي تظاهرة "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" التي تنتظم سنويا بتيزنيت وبعض بواديها، وهو طموح ظل يراودنا، ويتجدد إلحاحه كلما تهيأ لنا الحضور لعروضها، أو استعدنا مع رفاق من هذه البلدة مشاهد منها، أو مقاطع من أشعارها.

---

(1) هي التظاهرة التي تحييها الطائفة العيساوية سنويا بمكناس.
(2) كانت طوائف ݣناوة تحيي سنويا هذه الليلة، وهي غير مهرجان ݣناوة المحدث مؤخرا.

ذلك لأنها تظاهرة تبدو غريبة عن المناسبة، وعن ثقافة المنطقة، وتثير الكثير من الاستغراب والدهشة، بالنظر إلى غرابة الطقوس التي تقوم عليها، وتدخل ضمن مكوناتها الأساسية، فإذا كانت طقوس إحياء التظاهرات الآنفة الذكر، وطقوس الاحتفال بعاشوراء ذاتها، تكشف، بهذه الدرجة أو تلك من الوضوح، عن العلاقات التي تربطها بالمناسبات التي تقام فيها، فإن تظاهرة "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" تبدو بطقوسها كأن لا علاقة لها من قريب أو بعيد بعاشوراء، أو على الأقل يكتنف الكثير من الغموض علاقاتها بما يحيل عليه عاشر محرم، دينيا وتاريخيا، من أحداث وذكريات.

إن غرابة طقوس هذه التظاهرة، أو بالأحرى ما يبدو غريبا ومثيرا إن في محتوياتها، أو في أدوات وأشكال أدائها، مقارنة بغيرها من التظاهرات المحلية على تعدد هذه الأخيرة واختلافها، هو الذي يغذي طموحنا ذاك، إلى مقاربة الفرضيات والإجابات التي تساق جاهزة، ودون ترو على التساؤلات التي تطرحها، من حيث هي كذلك، عن أصولها، وعلاقاتها الممكنة بعاشوراء وباليهود، وبثقافة المنطقة، وكذا عن وظائفها ودلالاتها. وقبل هذه وتلك، ما وجه الغرابة فيها؟ وهل كان لابد من ردها إلى أصول معينة؟ وهل ينبغي البحث عن هذه الأصول خارج ثقافة المنطقة وخصوصياتها؟ أم أن البحث عن أصول تظاهرة من هذا القبيل ينبغي أن يكون داخل خصوصيات الثقافة التي أنجبتها؟ ثم ماهي مبررات إنجابها على هذا الشكل دون أشكال أخرى ممكنة؟ وماهي مبررات استمرارها؟ تلك هي التساؤلات التي سنسعى في ضوئها، وفي ضوء ما قد يتفرع عنها من تساؤلات فرعية إلى مقاربة هذه التظاهرة.

2 - منهجية المقاربة:

ما السبيل إلى تغطية مطالب هذه التساؤلات بشكل مرض وكاف؟ إنها طموحة، ولسنا متأكدين كل التأكد من امتلاك التحكم في ما تقتضيه مقاربتها، بما هي كذلك، من شروط ذاتية وموضوعية. لذلك ارتأينا أن نقوم بهذه المقاربة على مرحلتين، نركز بشكل أساسي في أولاهما على وصف شامل ودقيق للتظاهرة، وذلك بإيراد كل المعطيات التي لها صلة مباشرة أو غير مباشرة بها، بسيطة كانت أو مركبة، واستعراض مختلف الملابسات الفاعلة في تشكيل سياقها الطقوسي والفرجوي، بدءا بعاشوراء التي أنجبتها من بين ما أنجبت من تقاليد وعادات وطقوس، وبعض المعتقدات والتصورات التي تؤسس مكانة هذه المناسبة في الثقافة المحلية، وتبرر في نفس الوقت حضور تلك التقاليد والطقوس، ثم بالحديث عن التظاهرة ذاتها كأكبر تجل لتلك الطقوس، في كل تفاصيلها، ومراحلها، وأشكال ومحتويات كل مرحلة، حرصا منا على الإحاطة

في هذه المرحلة من المقاربة بكل ما يمكن الإحاطة به، مما له صلة من قريب أو بعيد بتظاهرة ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ، وذلك بغية إعداد المادة الكافية لمن عسى سيسعى انطلاقا منها في مرحلة لاحقة إلى مقاربة ذات التظاهرة على مستوى التفسير والتأويل.

أما مصادر المعطيات التي اعتمدناها في هذه المرحلة فهي متعددة، معظمها مستمد مما تراكم لدينا من رصيد هو حصيلة لانتمائنا لهذه المنطقة بما أتاحه ذلك من الاطلاع المباشر، طفلا، وفتى، وشابا، وكهلا، ثم شيخا، على عاداتها وتقاليدها وقيمها الثقافية من خلال تمثلها وممارستها، واستبطان ما يؤسسها من معتقدات وتصورات، بالإضافة إلى الحضور المباشر لمعظم التظاهرات الاحتفالية التي تقام في أرجائها في مختلف المناسبات، والمشاركة الفعلية في بعضها من حين لآخر. وقد يضيف هذا المعطى صعوبات منهجية إلى تلك التي يثيرها اتساع الموضوع، وطبيعة التظاهرة، بما هي ظاهرة انسانية، فيوجه منظورنا إلى الظواهر الثقافية للمنطقة ويضفي الذاتية على تعاملنا معها، وهو ما نحن واعون به، وحرصنا على تفاديه قدر الإمكان، على أنه مع ذلك من شأن هذا المعطى أن يتيح فهما أفضل لعادات وتقاليد المنطقة، ولأبعاد ودلالات الكثير من الطقوس التي تقترن بها.

ولتنويع هذه المصادر عمدنا إلى إجراء ما لم نهتم بإحصائه من المقابلات مع كل من آنسنا منه الإفادة من مسني ومسنات المدينة وبعض نواحيها، وبشكل خاص ممن لازال متمسكا منهم ومنهن بتقاليد وطقوس عاشوراء، وكلهم مازالوا كذلك، وممن كانوا يشاركون في عروض ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ، وكذا من الذين يشاركون فيها راهنا، وذلك بغاية الحصول على معطيات إضافية، أو تصحيح ما توفر منها بالتعديل أو التأكيد وبشكل خاص عندما يتعلق الأمر بما هو شفوي سريع النسيان كالأقوال المأثورة التي تتردد لإبراز سلطة هذا المعتقد أو ذاك، أو للتنبيه إلى ما يمكن أن يترتب عن الإخلال بهذا الطقس أو ذاك. وكالأشعار التي يتغنى بها المؤدون لعروض هذه الحفلات، وغير ذلك من الشفويات التي تتواتر عند المسنين من أبناء المنطقة فيما يتعلق بطقوس ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ''، وعند المسنات من نسائها، فيما يتعلق بطقوس عاشوراء.

في ذات السياق سعينا إلى لقاء بعض رجال الدين، مسلمين ويهود، لفحص مجموعة من الأحكام الجاهزة والسريعة عن علاقات طقوس عاشوراء بطقوس بعض الأعياد الدينية اليهودية، وبطقوس أخرى ذات صبغة إسلامية أو غير إسلامية، إضافة إلى مراجع ذات الصلة لمؤلفين مغاربة وغير مغاربة، مسلمين ويهود، شيعة وسنيين. واستعنا أيضا بشهادات بعض المتعاطين لأعمال السحر والشعوذة، وملاحظات بعض بائعي العقاقير والأعشاب ذات الصلة، وذلك بغاية إضاءة العلاقات المنشأة بين عاشوراء وبين ما يقترن بها في الذاكرة الشعبية من تصورات وممارسات ذات البعد السحري. وفي ارتباط بالطقوس المقترنة بعاشوراء، أجرينا العديد من المقابلات مع أشخاص من

خارج المنطقة، التزمنا فيها بمراعاة مطلب التمثيلية لعدة جهات من المغرب، لإتاحة المقارنة بين طقوس الاحتفال بهذه المناسبة هنا وهناك، ومن خلالها إبراز ما يمكن أن يشكل خصوصياتها هنا.

معنى هذا أن مقاربتنا لهذا الموضوع تعتمد في شقها الخاص بعاشوراء على مصادر شفوية بالدرجة الأولى، وعلى أخرى مكتوبة ذات صلة مباشرة أو غير مباشرة بعاشوراء كذكرى أو حدث. أما في شقها الخاص بتظاهرة "ⵢⵎⵖⵛⴰⵔ"، فماعدا الدورات الثلاث الأخيرة التي واكبنا وقائع كل منها، مرحلة مرحلة، وذلك من موقع تحولنا فيه من مجرد مشاهد مولع بالفرجة إلى ملاحظ محمل بالتساؤلات والفرضيات الآنفة الذكر، يراقب في ضوئها سير تلك الوقائع، فإنها لاتعتمد إلا على مصادر شفوية أيضا، إذ لا يمكن لها أن تعتمد إلا على هذا النوع من المصادر، بالنظر إلى الغياب التام في حدود علمنا لمصادر مكتوبة عن هذا الشكل الاحتفالي الأصيل بحيث أن ما يمكن أن يشكل حدودا للقيمة العلمية لهذا العمل، يعود من بين ما يعود إليه، إلى ارتكازه أساسا على المصادر الشفوية.

الفصل الأول : عاشوراء

تمهيد:

عاشوراء في دلالتها اللغوية هي اليوم العاشر من محرم، ويسمى أيضا العاشور، والعاشورى، والعشورى بالألف المقصورة وبأل التعريف[1] وتكون أيضا ممدودة، وفي القاموس المحيط "العاشورا، والعشوراء، ويقصران، والعاشور عاشر محرم أو تاسعه[2]". وأكثر هذه الصيغ تداولا هي عاشوراء بألف ممدودة، وبدون ال. قال شارح القاموس "المعروف تجرد من ال"[3] والمعروف أيضا أنها تطلق على العاشر من هذا الشهر لا على التاسع الذي "هو قول مرجوح لاعمل عليه"[4] وليس الأمر كذلك في العواشر من بقية شهور السنة. فيكون يوم إحياء عاشوراء من حيث هي ذكرى أو مناسبة هو العاشر من محرم كل سنة، وهو أول شهور السنة في التقويم الهجري، وضمن الأشهر الحرم، إلى جانب ذي الحجة وذي القعدة ورجب التي تحظى بمكانة وتقدير خاصين في الثقافة العربية لما قبل الإسلام ولما بعده.

ويلاحظ أن عدة مناسبات دينية تقترن دوما باليوم العاشر أو بالأيام العشرة من هذا الشهر أو ذاك، فاكتسب هذا العدد لذلك صبغة دينية احتفالية مميزة؛ فليلة القدر بما تحظى به من تقديس[5] تقع في الأيام العشرة الأخيرة من شهر رمضان، والاحتفال بعيد الأضحى يكون في العاشر من ذي الحجة، فيما الاحتفال بعاشوراء في العاشر من محرم، فتحل هاتان المناسبتان معا في العاشر من شهرين متتابعين. هذا الاقتران بين الاحتفاء بهذه المناسبات وبين العاشر أو العواشر من هذه الشهور يغري بافتراض أن مفهوم "العواشر" الشائع في الثقافة الشعبية للدلالة على تقديس الأيام السابقة واللاحقة للمناسبات الدينية، قد تبلور بالعلاقة مع هذا الاقتران ذاته.

أما في اللغة المحلية فيطلق على عاشوراء، وهو إسم مؤنث في صيغته العربية، إسم "ءاعشور" بصيغة المذكر في الأمازيغية فيقال لعيد عاشوراء "لعيد ن ءوعشور". وفي تقويم خاص بنساء المنطقة، مواز للتقويم الهجري تطلق لفظة "ءاعشور" أيضا على شهر محرم برمته، و"تابعشور" على شهر صفر، أي التابع لشهر "ءاعشور" فيما يطلق على كل ما يراد ربطه أو نسبته من تظاهرات وطقوس إلى ءاعشور من حيث هو عيد، أو شهر، صفة "ءامعشور" مذكرا و"تامعشورت" مؤنثا، أي المنتمي أو المنتمية إلى عاشوراء. ومن هنا تسمية الشعالة بتامعشورت، والمشاركون في التظاهرات المقامة بمناسبة عاشوراء "ءيمعشار" ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"جمعا ل"ءامعشور" (ⴰⵎⵄⵛⵓⵔ).

---

(1) المنجد في اللغة

(2) القاموس المحيط، ج II ص 89

(3) نفس المصدر. الهامش ص89

(4) حاشية الطالب بن الحاج على شرح ميارة لمنظومة ابن عاشر ج 2 ص101

(5) سورة القدر، الآيات 1-2-3.

دينيا، لم نهتد، في حدود ما اطلعنا عليه، إلى سند يصنف العاشر من محرم ضمن الأعياد الدينية الإسلامية، على غرار العيدين الأضحى والفطر، أو على ذكرى يحيل عليها كما هو الأمر في عيد المولد النبوي. وكل ما عثرنا عليه في هذا الصدد أحاديث نبوية توصي بصوم يوم عاشوراء على وجه الاستحباب، وربما على وجه الجواز فقط، كما يدل على ذلك سياق الأحاديث، ونصها على الخياربين صومه أو الإفطار فيه.

فـ "عن ابن عباس رضي الله عنهما أن النبي صلى الله عليه وسلم قدم المدينة فوجد اليهود صياما يوم عاشوراء، فقال لهم رسول الله صلى الله عليه وسلم: ما هذا اليوم الذي تصومونه؟ قالوا هذا يوم عظيم، أنجى الله فيه موسى وقومه وغرق فرعون وقومه، فصامه موسى شكرا، فنحن نصومه. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: فنحن أحق وأولى بموسى منكم. فصامه رسول الله صلى الله عليه وسلم، وأمر بصيامه."[6]

ويعزو حديث عائشة رضي الله عنها أصل صيام عاشوراء إلى قريش في الجاهلية لا إلى يهود المدينة في قولها: "إن قريشا كانت تصوم عاشوراء في الجاهلية، ثم أمر رسول الله صلى الله عليه وسلم بصيامه حتى فرض رمضان فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: من شاء فليصمه ومن شاء فليفطره."[7]

عاشوراء إذن "يوم من أيام الله، فمن شاء صامه ومن شاء تركه" كما ينص على ذلك حديث عبد الله بن عمر[8]. وجواز صومه أو استحبابه لا يقتصر عليه، فكل الأيام كذلك باستثناء أيام معينة ومعدودة يكره أو يحرم صومها، بالإضافة إلى وجوب صوم أيام رمضان. ومع ذلك فإنه يحظى في ثقافات الكثير من الشعوب الإسلامية باحتفاء لا تحظى بمثله الأعياد ذات السند الديني، وهو ما يعكسه واقع هذا الاحتفاء بتعدد الصيغ التي يتخذها، وتنوع أشكالها بالإضافة إلى صبغتها الفرجوية، كما تعكسه المصنفات الفقهية المغربية بما تزخر به، نظما ونثرا، من أدبيات حول عاشوراء ووجوه تعظيمها، وكراماتها، وحكم الاحتفاء بها، وأشكال هذا الاحتفاء[9] وغير ذاك مما بوأ العاشر من محرم، على المستوى النظري أيضا مكانة متميزة.

---

(6) مختصر صحيح مسلم، تحقيق محمد ناصر الألباني ص. 163-164. وأورده البخاري أيضا في صحيحه تحت رقم 3649.

(7) نفس المصدر ص 136

(8) صحيح مسلم، الحديث رقم 1901

(9) نظمها بعضهم فقال:

في يوم عاشوراء عشر تتصل ... بها اثنتان ولها فضل نقل
صم، صل، زر عالما، عد ،واكتحل ... رأس اليتيم امسح، تصدق، واغتسل
وسع على العيال ، قلم ظفرا ... وسورة الإخلاص ألفا تقرأ

وهو ما رد عليه آخر قائلا:

ولم يرد من ذا سوى الصوم كذا ... توسعة وغير هذا فانبذا.

انظر محمد الطالب بن الحاج في شرح ميارة لمنظومة ابن عاشر، ج قق ص 102.

أما تاريخيا، فإن المآسي التي توالت على الشيعة ورموزها، وضمنها مقتل الحسين بن علي يوم عاشوراء من عام 42 هـ بكربلاء، قد شكلت مأساة بكل المقاييس لدى الطوائف الشيعية، وجمهور عريض من المسلمين المتعاطفين مع آل البيت ممن أفجعتهم هذه المأساة، فارتبط يوم عاشوراء في الشرق الإسلامي بشكل خاص بهذا الحدث، وتحول إلى ذكرى محملة بدلالات الحزن والألم، تحييها الشيعة على اختلاف اتجاهاتهم وآرائهم، ومعهم المتعاطفون معها سنويا، فاكتسب على مر السنين صبغة عيد ديني يحيل على هذه المناسبة. ولعل في فداحة الحدث وتداعياته اللاحقة ما يفسر الكثير من مظاهر التقديس التي تم إضفاؤها على هذه المناسبة.

في مدينة تيزنيت ومحيطها يُحْتَفَى بعاشوراء كعيد ديني، بالتقدير نفسه الذي يُحْتَفَى به بباقي الأعياد، من حيث هي "عواشر" أو مناسبات دينية. فكل الأعياد هنا عيد رغم تمايزها الناشئ عن تمايز المكانة الدينية للمناسبات التي تخلدها، ورغم اختلاف تقاليد الاحتفال بكل منها تبعا لتمايزها ذاك. والذي ينتمي ثقافيا لهذا الوسط لايدرك تفاوت مكانة هذه الأعياد، اجتماعيا، وضعف الاهتمام بعاشوراء بشكل خاص إلا عندما يلمس ذلك عن كتب في أوساط اجتماعية أخرى، والحال أن عاشوراء بالذات حاضرة هنا بقوة، كعيد ذي عادات وتقاليد متميزة، فهي أغنى الأعياد من حيث تنوع الطقوس التي تؤثث أجواء الاحتفال بها، وهي طقوس يمكن تصنيفها بناء على السمة التي تميز مقاصدها وكذا مظاهرها إلى صنفين.

- طقوس تعكس ممارستها مقدار ما تحظى به أيام عاشوراء من تقديس مشوب بالرهبة والرغبة من لذن المحتفين بها، وهو ما تفصح عنه أيضا المظاهر التي تتخذها، فارتأينا لذلك أن نسميها طقوسا تقديسية تمييزا لها عما عداها.
- طقوس ذات طابع احتفالي صريح، تبتغي المرح والفرجة أساسا، فارتأينا لذلك أيضا أن نسميها طقوسا احتفالية.

ومن الصنفين معا ما يمارس في جميع مناطق المغرب، ومنها ما لا يمارس إلا على المستوى المحلي.

أولا: طقوس تقديسية

يبدأ الإعلان عن هذا الصنف من الطقوس لدى ساكنة المنطقة ابتداء من فاتح محرم، وقد يبدأ الاستعداد لها قبل ذلك، ومنذ الاحتفال بعيد الأضحى، وذلك بالاحتفاظ لها بقطع معينة من لحم الأضحية. وهي طقوس منها طابوهات لا ينبغي الاقتراب منها طيلة الأيام العشرة الأولى من هذا الشهر اتقاء لما قد يترتب عن ذلك من مكروه، ومنها طقوس ذات طابع ترغيبي تقضي بالإقدام على العمل بها اغتناما للفرص التي يعتقد أنها تتاح خلال هذه الأيام لتحقيق أغراض معينة.

I - طقوس الإحجام:

تشمل الأعمال التي ينبغي الإحجام عنها تقديسا لهذه الأيام، مختلف الأنشطة التي تكتسي أهمية ما، سواء بالنسبة للفرد أو للأسرة، والإحجام يكون أكثر ما يكون عن الشروع في بعضها، كإعطاء الانطلاقة لمشاريع معينة، أو لبناء مرافق ذات أهمية معينة في مختلف مجالات حياة السكان. ومن الأعمال التي تواتر إدراجها في هذا الإطار ما يلي:

1 – كل ما يتعلق بالزواج من الإجراءات التي تفيد اعطاء الانطلاقة لارتباط شخصين في إطار مؤسسة الزواج، كالخطوبة أو عقد القران أو حفل الزفاف وما إليها.

2 – بعض العمليات الخاصة بالنساء في مجال الزينة كصبغ الشعر وسحق أحجار الكحل لإعداد مسحوق هذه المادة، ونظم القلادة (ⴰⴳⴳⴰⵔ ⵏ ⵜⴼⵉⵍⵉⵜ) وأخرى كحلق الإبطين والعانة وغيرها من العمليات التي تحاط بعناية خاصة لدى نساء المنطقة.

3 – بناء بعض المرافق الخاصة بالأسرة، كالبدء في بناء المنزل ذاته، وبناء الموقد (ⵜⴰⴽⴰⵜ-ⵉⵏⴽⴰⵏ) والرحى (ⴰⵣⵔⴳ) والفرن المنزلي "ءافانرو" (ⴰⴼⴰⵏⵔⵓ) وكذا إنجاز عمليات ترميم المنازل، أو التبييض السنوي لجدرانها، وغير ذلك من العمليات ذات الصلة.

4 – بعض الأعمال الفلاحية، كغرس الأشجار المثمرة، وعمليات حرث أو جني بعض الغلل التي جرى التقليد على القيام بها جماعيا، وفي وقت واحد، كحرث وحصد نوع من الذرة (ⴰⵙⵏⴳⴰⵔ) [10] لدى ساكنة أݣلو وماسة، وكذا جمع غلل أخرى كحبوب الزيتون وأرݣان.

5 – وبالنظر إلى المكانة المتميزة لمادتي السمن والعسل لدى ساكنة المنطقة وقيمتهما الاجتماعية أساساً قبل قيمتهما الغذائية، فان عمليتي إعداد السمن "ءاسفساي وودي" (ⴰⵙⴼⵙⵉ ⵏ ⵡⵓⴷⵉ) وجني العسل من العمليات التي يوصى بإرجاء القيام بها إلى ما بعد عاشوراء.

6 – بيع أو شراء بعض الحيوانات التي تدجن للانتفاع بعائداتها، كالأبقار والغنم والماعز والإبل، وارتباطا بها عمليات إحضان الدجاج وما إليه على بيضه قصد تفريخه.

7 – مباشرة الأعمال المرتبطة بنسج الثياب، وهي عمليات تنجز في إطار جماعي بمساعدة الجيران والأقارب، وتتطلب الإعداد المسبق لها، بمعنى أنها ليست مجرد عمليات يومية عادية، ويتعلق الأمر بعملية جز الصوف من على الأغنام (ⴰⵍⵍⴰⵙ ⵏ ⵡⵓⵍⵍⵉ) وعملية غسله وتنقيته (ⵓⴳⵓ ⵏ ⵜⴰⴹⵓⴹ) وعملية إقامة المنسج (ⴰⴳⴳⴰⵔ ⵏ ⵓⵙⵔⴹⴹⴰ) وحتى غسل الجديد من الثياب لأول مرة "ءوكو ءيزوارن" (ⵓⴳⵓ ⵉⵣⵡⴰⵔⵏ).

---

(10) اختفى هذا التقليد باختفاء الاهتمام بزراعة هذه الذرة (ⴰⵙⵏⴳⴰⵔ) لدى مزارعي هاتين البلدتين.

هذه نماذج من الأعمال التي جرت العادة على تعليق إنجازها بمجرد حلول شهر محرم، أو "ءايور ن وعشور" وليست كلها، وهي نماذج متواترة يعرفها الجميع ويلتزم بمقتضياتها إلا من أراد أن يجازف بمخالفتها ونادرا ما يحدث ذلك. أما ما عداها من أشكال الممارسة الاجتماعية فإن ما ينبغي أو لا ينبغي الإقدام عليه منها خلال هذه الفترة يتحدد تلقائيا، انطلاقا من تقدير الفرد أو حدسه الذي يكتسبه بحكم انتمائه إلى ثقافة المنطقة، وربما بتوجيه أو تنبيه من غيره انطلاقا من ذات المرجعية. على أنه في إمكاننا أن نلتمس في ضوء تلك النماذج ملامح عامة للمعايير التي يمكن اعتمادها في عد هذا العمل أو ذاك مما ينبغي الإقدام أو الإحجام عن مباشرته، فهو، على وجه التقريب، كل عمل يرجى نجاحه ويخشى من فشله بالنظر إلى أهميته الاجتماعية أو الاقتصادية في حياة الفرد أو الأسرة حاضرا ومستقبلا.

أما مدة تعليق مثل هذه الأعمال فهي تسعة أيام، بمعنى أنها تنتهي بانتهاء تاسع محرم، أي ليلة عاشوراء. غير أن ما ينبغي التأكيد عليه هو أن لحظة انتهائها لا تتحدد بالعلاقة مع التقويم الزمني المتداول في تحديد الأوقات، أو بالعلاقة مع مواعيد الصلوات كما هو مألوف محليا، وإنما بالانتهاء من طقوس حفل آخر من حفلات عاشوراء هي طقوس إحراق (تامعشورت) (ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ) (الشعالة) التي سنتحدث عنها لاحقا. هذا ويعكس الحديث المتداول بين الناس في هذا الصدد مدى التقديس الذي تحظى به هذه الطقوس من خلال الوصايا التي يقدمها الكبار للصغار، أو العارفون لمن لا يعرف، سواء كانت في صيغة الأمر أو النهي، مثل: "إياك أن تقدم على هذا العمل أو ذاك قبل إحتراق (تيمعشار) (ⵜⵉⵎⵄⵛⴰⵔ) (الشعالات)، أو أرجئ الشروع في هذا العمل إلى ما بعد احتراق (ⵜⵉⵎⵄⵛⴰⵔ) ". إذ بهذا الاحتراق يصبح الناس في حل من هذه التحريمات.

إن تلقائية الاستجابة لمقتضيات هذه الطقوس من لدن شرائح هامة من ساكنة المنطقة، وكذا استمرار هذه التلقائية يطرحان عدة تساؤلات عن المصادر الممكنة للمعتقدات التي يصدرون عنها. وبالنظر إلى بعدها التحريمي فإن ما يسارع التفكير إليه هو افتراض علاقات لها بمقتضيات طقوس أخرى، ذات نفس البعد، في الثقافة العربية الإسلامية هي طقوس الأشهر الحرم. فهل تستوعب مقتضيات هذه الأشهر مختلف الإحجامات التي تحضر خلال أيام عاشوراء؟ أم أن لخصوصيات الثقافة المحلية بتنوع روافدها، دورا معينا في بلورة التصورات التي يصدرون عنها؟

نرجئ مقاربة هذه التساؤلات وما إليها إلى المرحلة اللاحقة، أو نتركها لمن قد يعنيه أمرها، ونكتفي الآن بالتأكيد على أن هذه المعتقدات مهما كان مصدرها مازالت متجذرة في هذا الوسط. وأن الاقتناع مازال قويا بأن الكثير من التعثرات أو الإخفاقات تعزى إلى عدم الاستجابة

لمقتضيات هذا الصنف من طقوس عاشوراء. وذلك بالرغم من نزوع الأجيال الصاعدة إلى الاستخفاف بتلك المعتقدات، وما يتأسس عليها من ممارسات.

II - طقوس الإقدام:

مقابل هذه الطقوس ذات الطابع الزجري هناك طقوس أخرى تدعو إلى الإقدام على اغتنام حلول أيام عاشوراء للقيام بأعمال معينة، إذا أريد لهذه الأعمال أن تؤتي أكلها، أي بناء، هنا أيضا، على مبدأ توخي النجاح واتقاء الفشل. من هذه الطقوس ماهو عام وشائع تمارسه شرائح اجتماعية معينة في سائر مناطق المغرب، ومنها ما هو محلي يمارس أكثر ما يمارس في أرجاء عدة من المناطق الجنوبية.

1 - طقوس عامة:

يتعلق الأمر، فيما يخص ماهو عام منها، بطقوس ذات بعد سحري واضح، إذ يعتقد الذين يتعاطون للسحر والشعوذة أن مختلف الشروط التي يتطلبها نجاح الأعمال السحرية، تكون مهيأة أكثر خلال أجواء عاشوراء، فيعدون عدتهم للرواج الذي تعرفه هذه الأعمال بحلول هذه المناسبة، ويترقبونها، وتحديدا يترقبون ليلة عاشوراء، أو عشية التاسع من محرم، إذ في لحظات من هذه الليلة، وبتزامن مع احتراق (تيمعشار) (ⵜⵉⵎⵄⵛⴰⵔ) ، تتهيأ أفضل الظروف لاسترضاء مختلف قوى الخير والشر، ولتسخير الجن والشياطين التي تصل قابليتها للاستجابة إلى أعلى درجة في هذه اللحظات، حسب ما أجمع عليه من تمكنا من الحديث معه ممن يشتغلون في هذا القطاع. وتروج بين هؤلاء أقوال، أو يروجون أقوالا على أنها مأثورة، تعكس حضور مثل هذه الطقوس، وتواترها، وتغذي العديد من الممارسات ذات الصلة، وهي أيضا من ضمن ما أجمع عليه هؤلاء، نورد منها النماذج التالية:

- احذر أن تجيب من ناداك باسمك ليلة عاشوراء بالنطق بكلمة نعم حتى لا تتعرض من خلالها لعمل سحري، وأجب فقط بما يفيد أنك سمعته.
- أقوى الأعمال السحرية تأثيرا وأشدها مقاومة للفسخ هي التي تنجز ليلة عاشوراء.
- في ليلة عاشوراء يتأتى الإيقاع بمن تعذر الإيقاع به خارجها في حبائل السحر.
- أفضل المواقيت لإعداد الجداول السحرية، أو لإبطال تأثيرها هو ليلة عاشوراء.

ويبدو أن الذين يحترفون السحر والشعوذة يجتهدون في انتقاء ونشر مثل هذه الأقوال، بما فيها من مفارقات، لإحاطة عاشوراء بهالة من الكرامات والأسرار الغامضة، بغاية تغذية الحرص على ترقبها من طرف من لازالوا يفضلون الالتجاء إلى هذا الصنف من الممارسات.

ومن الطقوس ذات البعد السحري تلك التي ترتبط بإحدى الظواهر العامة أيضا، والشائعة

على نطاق واسع، وهي ظاهرة الإقبال خلال أيام عاشوراء على التعاطي لأصناف البخور التي تعرض بوفرة في الأسواق التي تقام بهذه المناسبة في المدن والقرى بالعديد من مناطق المغرب، حيث تتصاعد أدخنة هذه الأصناف، وتختلط روائحها، ويقبل الناس على التزود منها بما يلزم لتطييب أجواء البيوت والمساجد، ومختلف المجالس الخاصة والعامة عشية التاسع من محرم، وطيلة ليلة عاشوراء. وهو نفس الإقبال الذي تعرفه البخور احتفاء بليلة دينية أخرى هي ليلة القدر، لكن مع اختلافات عميقة في الأغراض والنوايا، ومن ثم في طبيعة هذه الأصناف وفي طقوس التعامل معها.

إن الوجه غير المعلن عنه لظاهرة الإقبال على البخور هو أن هذه الأخيرة أدوات لطقوس ذات مقاصد سحرية صرفة، ينتظر المعنيون بها ليلة عاشوراء للاستفادة مما يعتقد لها من خواص سحرية. فأصناف البخور التي تتداول أثناءها ليست كلها طيبة الرائحة، بل لا صلة لها بالبخور أساسا، وهذا ما تختلف فيه عما يتداول أثناء ليلة القدر. فمنها من العقاقير والمواد ما لا يخطر على البال من أعضاء الحشرات وشعر وأظلاق وروث مختلف الدواب، فهي وصفات محددة لمختلف الأعمال السحرية المزمع القيام بها، تيمنا بهذه الليلة، لتحقيق أغراض معينة، أو لإبطال مفعول عمل سحري سابق، أو لطرد الأرواح الشريرة أو لاسترضائها بغرض تسخيرها، أو لغير ذلك من المآرب التي قد تقتضي في اعتقاد هؤلاء، روائح منفرة وكريهة. إن المقصود الأساسي من هذه الأصناف من العقاقير ليس هو طيب روائحها، ولكنه فعالية ما يعتقد لها من خصائص وقدرات سحرية.

2 - طقوس محلية :

وفيما يخص ما يمارس على المستوى المحلي من هذه الطقوس، أي من طقوس الإقدام على ممارسات معينة، تيمنا بعاشوراء، نورد منها تلك التي ترتبط بظاهرة أخرى لا تحضر إلا في هذه المناسبة. وهي أيضا ذات بعد سحري خرافي تقوم على نفس الاعتقاد بأن أعمال السحر والشعوذة التي تنجز ليلة عاشوراء تكون فعالة وناجعة. لذا ينبغي ألا تفوت فرصة حلولها من يعنيه الأمر. ومن يعنيه الأمر بطقوس هذه الظاهرة هن النساء المصابات بالعقم، ممن أعيتهن الوسائل الطبية التقليدية والحديثة، أو يئسن منها. أو ربما لم يقتنعن أساسا بنجاعة هذه الوسائل، ففضلن الالتجاء إلى هذه الممارسات تحت تأثير الرغبة التي تتملكهن في الإنجاب إرضاء لضغوطات نفسية واجتماعية.

وتقتضي هذه الممارسات قيام المعنية بالأمر بسلسلة من الطقوس تتمثل في جمع قطع من القديد من لحم أضاحي عيد الأضحى، من لدن سبع أسر من الجيران والأقارب والمعارف، خلال أسبوع ماقبل ليلة عاشوراء، على أن تكون أبواب منازل هذه الأسر مفتوحة لجهة القبلة، وأن تهيئ

منها، ومن مواد وعقاقير أخرى طبقا من الكسكس بمواصفات معينة، تأكل منه هي وزوجها في وليمة يحضرها الجيران والمعارف والأقارب ليلة عاشوراء، وتضيف العارفات من النساء تفاصيل أخرى مختلفة عن مواصفات المدعوين، وطقوس الإطعام بشكل عام، وإطعام المعنية بالأمروزوجها بشكل خاص، وغير ذلك من التفاصيل التي قد يختلفن فيما إذا كان استيفاؤها ضروريا، لكنهن يتفقن جميعا على أن التوسل إلى الله من خلال استيفائها هو السبيل إلى نيل المراد.

هل حدث أن تحولت إحداهن من عاقر إلى ولود بفضل وليمة القديد ليلة عاشوراء؟ إجابات الكثير ممن سألناهن من النساء هي بالإيجاب، وقد يشرن إلى حالات يعتبرنها من كرامات هذه الوليمة. غير أن منهن من يؤكد خلاف ذلك، ويذكرن أسماء لنساء قمن بطقوس هذه الوليمة ولم ينجبن، ويرددن مع ذلك المبدأ الذي يحضر في مثل هذه المواقف: "على المرء أن يسعى بنية صادقة والكمال على الله". ويذكر أن هذه الوليمة مختلفة تماما عن وليمة شبيهة بها، تقام في نفس الليلة، في العديد من المناطق المغربية، هي وليمة الكسكس "بالذيالة" أو "بالكرداس" في مناطق أخرى، والكرداس والذيالة من قديد أضحية عيد الأضحى أيضا، ومع ذلك فهي أطباق متمايزة من حيث المقاصد، وكذا من حيث المكونات ومن حيث الطقوس.

من الصعب أن نعرف بهذا القدر أو ذاك من الدقة مدى تردد ممارسة هذا الصنف من الطقوس راهنا، إن على المستوى المحلي أو الوطني، وذلك بالنظر إلى حرص من يتعاطاها على إحاطتها بالكثير من السرية، وهي من ضمن قواعد اللعبة(11)، وما يوصى به كشرط، ضمن شروط أخرى ليتحقق المراد منها. غير أنه مع ذلك يمكن تصور حجم الإقبال عليها بالنظر إلى النزوع إلى التعاطي لأعمال السحر المتجذر في الثقافة المغربية، إذ في وسط يسود فيه التمسك بمثل هذه المعتقدات، حتى من طرف شخصيات وازنة اجتماعيا، من شأن ما ينسب لعاشوراء من قدرات وخواص سحرية أن يزيد عند حلولها، من وثيرة الإقبال على ممارسة هذا الصنف من الطقوس بغية الاستفادة من تلك الخواص، وهو ما أجمع على تأكيده العشابون الذين استفسرناهم عن وثيرة الإقبال على المواد والعقاقير ذات الصلة خلال هذه الفترة.

ثانيا: طقوس احتفالية

هي التي تقترن بمختلف التظاهرات الاحتفالية التي تقام احتفاء بعاشوراء، بما فيها التظاهرات العامة التي تعرفها مختلف مناطق المغرب، وكذا التي تنفرد منطقة تيزنيت بإحيائها،

(11) يقول أوبيرموس "لكي يكون للسحر أثر، يجب ممارسته في سرية" نقلا عن مصطفى واعراب. المعتقدات السحرية في المغرب، منشورات الأحداث المغربية، 2003، ص19 ،

وتتميز هذه التظاهرات ببعدها الترفيهي، فهي فضاء للتسلية والفرجة قبل كل شيء، تتحرر فيها طقوس الاحتفال من النماذج المملة التي تفرضها أجواء الجدية الملازمة للاحتفال بباقي الأعياد، وتتفلت فيها من نمطية شعائرها الدينية، ومن تكاليفها وإكراهاتها. وهو ما يميز احتفالات عاشوراء، ويسمها بطابع العيد بمفهومه الذي يقتضي الاقتران بمظاهر اللهو والمرح.

ومع أن البعد الترفيهي لهذا الصنف من الطقوس عام، وحاضر في مختلف الأوساط الاجتماعية المغربية، فإن حضوره أقوى وأكثر تميزا في هذه المنطقة، وذلك بالنظر إلى ما تنفرد به من أشكال احتفالية تذهب بها طقوسها بعيدا في هذا الاتجاه. وإذ نعرض فيما يلي للأشكال الاحتفالية العامة أولا، ثم لأشكالها المحلية ثانيا، فذلك من أجل إبراز ما تتميز به هذه الأخيرة من خصوصيات ذات طابع محلي صرف، وهي خصوصيات نجدها أيضا في الطقوس التي تقام محليا في إطار التظاهرات الاحتفالية العامة ذاتها.

I – طقوس احتفالية عامة :

هي التي ترتبط بالأشكال الاحتفالية التي تقام في مختلف مناطق المغرب، مدنها وقراها على السواء، احتفاء بحلول عاشوراء مع اختلافات متفاوتة في عادات وتقاليد هذا الاحتفاء من منطقة إلى أخرى. ونعرض فيما يلي لهذه الأشكال وما يرتبط بها من طقوس، مع الحرص أثناء ذلك على إبراز ما أشرنا إليه مما تتميز أو تنفرد به المنطقة التي تعنينا عن غيرها في هذا الصدد.

1 - الشعالة (ⵜⴰⵎⵛⵄⵍⵜ)

تشكل الشعالة أو (ⵜⴰⵎⵛⵄⵍⵜ) أكثر مظاهر الاحتفال بعاشوراء شيوعا في مختلف الأوساط الاجتماعية المغربية، وأكثرها تجذرا في ثقافتها الشعبية. إذ يحرص الأطفال بشكل خاص، في كل حي في الحواضر، وفي كل مدشر في البوادي، على إحيائها، في تنافس مثير وبريء. فتبتدئ طقوسها المختلفة بجمع موادها طيلة اليوم التاسع من محرم، وتصل بعد غروب شمسه إلى أعلى درجات الفرجة، عند إضرام النار فيما أمكن جمعه من شوك وعشب يابس، وحطب وإطارات مطاطية، وورق مقوى وغير ذلك مما توفر حسب الأحياء أو المناطق، وذلك في أجواء احتفالية مفعمة بالحركة واللهو والمرح، يقوم خلالها الأطفال باستعراض مهاراتهم في القفز على النار المشتعلة على إيقاع صيحات الاستحسان أو الاستهزاء ممن يكتفون بالتفرج عن كثب، من الأطفال والشبان. وتستمر الطقوس العلنية لهذه التظاهرة لفترة تطول أو تقصر حسب حجم ونوعية المواد المحترقة. وموازاة لها تُجْرَى طقوس أخرى في الخفاء، على قدم وساق، هي الطقوس ذات المقاصد السحرية التي تحدثنا عنها آنفا. وتنتهي طقوس (ⵜⴰⵎⵛⵄⵍⵜ) أو الشعالة باحتراق

تلك المواد عن آخرها، وانطفاء النار، ينصرف بعدها المحتفلون والمحتفلات إلى طقوس الشكل الاحتفالي الموالي.

أما على المستوى المحلي، فإن ل (ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ) طقوسا احتفالية أخرى إضافية بالنظر إلى موقعها هنا في احتفالات عاشوراء. فهي أساسية في هذه الاحتفالات لدرجة أنها تكاد تكون هي كل عاشوراء، إذ لا يمكن في أي حي أو مدشر في المنطقة تصور عاشوراء بدون (ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ) فيما يمكن الاستغناء عنها، وربما منعها في مناطق أخرى، وذلك تبعا لمكانة عاشوراء ذاتها كعيد ديني في هذه المناطق. ومن الطقوس التي تقام محليا للشعالة نورد ما يلي:

- يبدأ الإعداد لها عادة أسبوعا قبل ليلة عاشوراء، ويستمر طيلته، وذلك عبر عدة عمليات يقوم بها الأطفال بشكل خاص، بغاية جمع أكبر كمية ممكنة من نباتات شوكية محلية سريعة الاحتراق تسمى (ⵉⵊⵔⵙⴽⵍ) وهي عمليات تشمل إعداد النقالة التي يتم بها نقل تلك النباتات إلى مكان إحراقها، فترى الأطفال منكبين على صنع هذه الأداة، كل يقوم بما يتقنه من عمليات بحماس لا يعرف الكلل. وتتخذ النقالة عادة شكل مستطيل، يتراوح طوله ما بين مترين ومتر ونصف، وعرضه ما بين متر ومتر ونصف، تكون أضلاعه الأربعة من قضبان من القصب، يتم الربط بإحكام بين رؤوسها المكونة لزوايا المستطيل، فيما تغطى مساحتها بحبال متقاطعة طولا وعرضا، مع الربط بينها في نقط تقاطعها فتكون على شكل شبكة، توضع فوقها المادة المنقولة، فيحيط بها الأطفال ليحملوها على أكتافهم إلى المدشر مرددين أناشيد بالأمازيغية هي أقرب ما تكون إلى الأدعية منها إلى الأناشيد ومنها:

- ⵢⴰ ⵍⵍⴰⵀ, ⵢⴰ ⵍⵍⴰⵀ ! ⵢⴰ ⵍⵄⵣⵉⵣ, ⵢⴰ ⵕⴱⴱⵉ !
- ⵜⵉⵖⵓⵍⴰ ⴷ ⵡⴰⵎⴰⵏ ! ⵙ ⵓⵊⵍⵍⴰ, ⵏⵛⴰ ⵍⵍⴰⵀ !

- بعد الغروب من تاسع محرم، تأخذ دائرة المشاركين في الحفل تتسع، فتنضاف إلى الأطفال فعاليات من فئات عمرية أخرى من ساكنة المدشر بين مشارك ومتفرج، ويأخذ المشهد في التكون باقتراب لحظة إضرام النار، ويكتمل باتخاذ النساء والفتيات أماكنهن الخاصة فيه للقيام بأدوارهن في الحفل. إذ من خصوصيات هذا الوسط أن حضور النساء يشكل عنصرا أساسيا يعطي دينامية خاصة لانتظام مثل هذه الأشكال الاحتفالية الجماعية، فكثيرا ما لا يستقيم الحفل، أو ينتهي قبل الأوان لغياب النساء والفتيات وزغاريدهن، أو لانصرافهن المبكر عنه.

- تتخلل لحظات ما قبل إضرام النار في (ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ)، وقد انتصبت في شكلها النهائي كومة ضخمة من الهشيم، عدة طقوس يغذيها حرص الأطفال على تأخير لحظة إضرام النار ما أمكن، بغاية التباهي في الغد بأن شعالتهم كانت آخر شعالة تحترق، فيدخلون لذلك في

مناوشات تطول أو تقصر مع الشبان الذين يحرصون، مقابل ذلك، على نيل شرف إضرام النار في شعالة هذه السنة. وبتصدي أولئك لمحاولات هؤلاء تتضاعف ألوان الفرجة، وتتوالى بتوالي المحاولات والمحاولات المضادة، على مرأى من الحضور، وتشوق الجميع للحظة إضرام النار. فيتعالى الصخب وعبارات الاستحسان أو الاستهزاء من هذا الجانب أو ذاك، بنجاح أو فشل هذه المحاولة أو تلك. هذا فيما توالي النساء والفتيات أداء أدوارهن في الحفل، بالغناء والضرب على الدفوف والتعاريج، وإرسال زغاريد من حين لآخر في انتظار لحظة الإضرام.



تـامعشـورت

- وبعد مخاض يقصر أو يطول، يتمكن أحدهم، أو أكثر، في غفلة من الأطفال، أو برضى منهم بعد تحقيق التأخير الكافي، من إضرام النار التي تشب أخيرا في الهشيم، معلنة بذلك ابتداء طقوس احتراق (ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ) فترتفع ألسنة النار إلى السماء، وترتفع معها صيحات الأطفال وزغاريد الفتيات، ويرتفع إيقاع العزف على الدفوف والتعاريج، في لحظات هي قمة الفرجة، وأقوى لحظات المتعة في ليلة عاشوراء.

- يتراجع الأطفال والشبان من حر النار خطوات إلى الوراء، ويتحلقون حولها، فيما يكتفي الرجال والنساء ومعهن الفتيات بمشاهدة ما يجري، والمشاركة فيه كل من الموقع الذي اتخذه في فضاء الحفل. وأثناء لحظات احتراق (ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ) ، تأخذ مشاعر واهتمامات الشرائح الاجتماعية الحاضرة تنكشف وتطفو، صريحة أو مقنعة وذلك من خلال:

– قراءة شرائح منها لما تكشف عنه عملية الاحتراق من دلالات؛

– واغتنام شرائح أخرى هذه اللحظات لإرسال وتلقي رسائل الحب والإعجاب؛

– وانصراف شرائح أخرى لمآرب أخرى.

1 – فالأدخنة المتصاعدة من نيران (ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ) يشير اتجاهها إلى الجهة التي ستعرف حقولها الأمطار والخصب خلال السنة الموالية. هذا ما يقرأه المزارعون ومربو الماشية، وكل من له اهتمام بهذا القطاع في اتجاه دخان (ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ)، بصرف النظر عما إذا كان مرتبطا باتجاه

الرياح أم لا، وقد يقرأون الموسم الفلاحي القادم بكل أحواله الجوية ومردود مختلف غلله، في سير عملية الاحتراق ومراحلها.

2 – أما الشبان فيعمدون إلى استعراض بطولاتهم في القفز على نيران(ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ) بعد أن تخف حدتها، فيبعثون من خلال إنجازاتهم رسائل قد تكون وجهتها معروفة سلفا، فتلتقطها المعنيات من الفتيات، ويجبن بزغاريد يحملنها مشاعر الإعجاب بالإنجاز البطولي لصفي كل منهن. وقد تكون موجهة إلى الجميع ممن يسعى إلى لفت الأنظار إليه، ويبحث عن الاعتراف بأنه جدير بنيل الإعجاب والتقدير. ويتلقى الشبان رسائل ذات نفس الدلالة من خلال أهازيج الفتيات وزغاريدهن المواكبة لهذه الطقوس، وترتفع وتيرة هذا الصنف من التواصل بارتفاع عدد المشاركين في عملية القفز على النيران، وارتفاع صيحات الإعجاب هنا وزغاريد النساء هناك. وتحول متعة الانتشاء بهذه الأجواء دون إدراك بعض مخاطر اللعبة، فيتعرض المتهورون لبعض الحوادث في الكثير من الأحيان. هذا، وغالبا ما تسفر طقوس هذه اللحظات عن ظفر فتيان بقلوب فتيات، أو اختيار فتيان لفتيات كقمة للتواصل بهذه الطقوس، وربما كبداية للاقتران.

3 – أما ذوو المآرب الأخرى فالأمر يتعلق بالذين يترقبون حلول ليلة عاشوراء لإنجاز أعمال سحرية مختلفة، فينصرفون خلال لحظات ما قبل وأثناء احتراق (ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ) ، وهي لحظات حاسمة في نظرهم إلى ممارسة طقوس سحرية متنوعة الأغراض. وذلك موازاة للطقوس الاحتفالية لهذه اللحظات، وبالسرية التامة داخل فضاءات الحفل ذاته، أو بعيدا عنها في الكثير من الأحيان، في الأماكن والفضاءات التي تمليها تلك الطقوس. وتحاط هذه اللحظات محليا، وربما وطنيا أيضا بهالة من التهويل، في ما يعتقد أنها تختزنه من إمكانيات وقدرات سحرية، وفي ما يمكن أن يتحقق فيها من خوارق مذهلة. هذا وتنتهي مختلف طقوس (ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ) بإتيان النيران على الهشيم عن آخره، لتبدأ طقوس شكل احتفالي آخر هي طقوس طرد الفأر التي سنعرض لها لاحقا.

وينبغي أن نشير إلى أن طقوس "تامعشورت" آخذة في التراجع تحت تأثير التحولات الاقتصادية والاجتماعية والفكرية للمنطقة، فقد اختفت العمليات التي تسبقها، كعمليات إعداد الشبكة، وعملية نقل الحطب إلى المدشر، إذ يكتفي الأطفال بما يجمعونه منه من هنا وهناك في المدشر ذاته. كما أخذ الاهتمام بتامعشورت ذاتها يتراجع ومعه الطقوس المرافقة واللاحقة لها، وقد أجاب البعض ممن سألناهم من الأطفال، ساعات قبل موعد احتراق (ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ) عن سبب انصرافهم عن إحضار حطب الشعالة، بأن معلمهم هو الذي نهاهم عن ذلك، لأن (ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ) شعيرة دينية مجوسية يحرمها الإسلام، بيد أن (ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ) مع ذلك مازالت حاضرة، لكن ليس

بكل الطقوس التي كانت تسبقها، وترافقها، وتليها. وما لم يتراجع قيد أنملة من طقوسها هو ما يقترن منها بأعمال السحر والشعوذة.

2 - زمزم ⵣⴰⵎⵣⴰⵎ

هي استعارة جماعية للإسم الذي يطلق على الماء المقدس المعروف، لإطلاقه على الماء العادي الذي جرت العادة على التراش به صبيحة يوم عاشوراء، احتفاء بهذه المناسبة. والماء كالنار، عنصر تواتر حضوره في الطقوس الاحتفالية لعاشوراء في سائر مناطق المغرب، مع اختلافات في الوظائف التي أنيطت به. والمظهر الاحتفالي المشترك للماء يتمثل في تبادل الرش به فيما بين الأطفال والفتيان والفتيات. وتمارس هذه الطقوس أكثر ما تمارس في دروب وأزقة الأحياء الشعبية للمدن وفي كبريات القرى، ويستهدف الرش جميع المارة، وحتى من بداخل السيارات أو الحافلات، ويستهدف بشكل خاص من تثير أناقته الانتباه من الفتيات أو النساء. وغالبا ما يتعدى مجرد الرش إلى بلل كلي أو جزئي، بدون أدنى تحفظ أو تحسب لأي مؤاخذة من طرف الضحية. بل إن أدنى احتجاج قد يؤلب الأطفال على من احتج، ويجر عليه وابلا من المياه.

قد لا تتوقف الفرجة عند هذا الحد، إذ أن الشطط في ممارسة هذا الصنف من الطقوس وارد في أية لحظة، فسرعان ما ينحرف بها البعض عن وظيفتها الاحتفالية، ويخل بقواعد اللعبة، من خلال إقحام ممارسات تستهدف غايات أخرى بعيدة عن احتفالية هذه الطقوس، أو ابتداع ممارسات أخرى شاذة، كإحلال التراشق بالبيض محل التراشق بالماء وأخرى غيرها.

أما محليا، فإن طقوس زمزم هذه لم تكن معروفة قبل العقود الأربعة أو الخمسة الأخيرة، فقد وردت على المنطقة، على الأرجح، مع الواردين عليها من المناطق التي تمارس فيها، وصادفت، بالنظر إلى فرجويتها قبولا من لدن الأجيال الجديدة، وصارت تمارس في مدينة تيزنيت دون أن تنتشر لحد الآن في قرى ومداشر باديتها. ومع ذلك فإن حضور الماء متجذر هنا أيضا ضمن أشكال الاحتفال بعاشوراء، لكن ليس بهذا النمط من الطقوس، وإنما بطقوس أخرى مغايرة، تقوم على الاعتقاد بأن الماء يكتسب في الساعات الأولى من يوم عاشوراء بركة ويمنا، ويصبح ذا قدسية خاصة، لذلك يسارع من يريد التيمن بهذه القدسية إلى جلبه، فجر هذا اليوم، من مصادره المعتادة، منبعا كان أو بئرا أو نطفية.

أما أوجه التبرك بماء عاشوراء، فهي متعددة، إذ يستشفى به من جميع الأمراض، وذلك برشه على المريض أو على الأعضاء المريضة، أو غسلها به، كما ترش به مخازن الحبوب درءا للقوارض، ويتبرك أيضا برش الحيوانات الداجنة به، بالإضافة إلى الاغتسال به أو شربه، أو إعداد المأكولات به. ويوصى باستعماله أيضا في الأغراض السحرية لمن يعتقد في الخاصيات السحرية لعاشوراء. هل يمكن أن تكون طقوس التبرك بالماء هذه مصدرا لطقوس التراش به المسمى زمزما؟ إن التبرك

بالماء المجلوب فجر يوم عاشوراء، أقدم محليا من طقوس التراش به. هذا وما زال هذا النمط من الطقوس حاضرا، لكنه آخذ في التراجع ليخلي المجال على ما يبدو لزمزم وطقوسه.

3 - لعب الأطفال:

من أبرز أشكال الاحتفال بعاشوراء، وأكثرها شيوعا محليا ووطنيا ظاهرة الإقبال على اقتناء اللعب الخاصة بالأطفال، وهو شكل يجسد إلى جانب (ⵜⴰⵎⵛⵄⵓⵔⵜ) وزمزم طابع اللهو والترفيه الذي تتميز به أجواء الاحتفال بعاشوراء. إذ يترقب الأطفال حلول هذه المناسبة لإشباع ولعهم باللعب، وإملاء طلباتهم على الآباء حول ما يبتغون الحصول عليه منها، ويترقبها الباعة أيضا لجلب وعرض آخر ما استحدث منها، فتعج بأصناف متنوعة منها أسواق الحواضر والبوادي التي تعرف بهذه المناسبة أكثر الفترات رواجا في مجال لعب الأطفال. وباقتراب ليلة عاشوراء ترتفع وتيرة الإقبال عليها، إذ بعد هذه الليلة تصبح هذه اللعب غير ذات قيمة، بمعنى أن الطرفين، عاشوراء ولعب الأطفال متلازمان وظيفيا. فتستمد هذه اللعب بريقها وقيمتها في منظور الأطفال من اقترانها بعاشوراء. فيما لا يمكن من نفس المنظور تصور الاحتفال بعاشوراء إلا من خلال تلك اللعب. لذلك يستعاض عن إضافة اللعب إلى الأطفال بإضافتها إلى عاشوراء، فيقال لعب عاشوراء، أو "قشاوش عاشوراء" بدل لعب الأطفال.

والواقع أن عبارة لعب عاشوراء هي الأبلغ دلالة، على اعتبار أنها تشمل لعب الأطفال وغيرها من اللعب التي لا تحضر بقوة إلا في هذه المناسبة، ويقبل عليها غير الأطفال من فئات أكبر سنا، وذلك مثل اللعب النارية التي تتجاوب أكثر مع أجواء اللهو والمرح لاحتفالات عاشوراء، بما تضيفه لها من ألوان التسلية والفرجة التي تبتدئ أياما قبل ليلة عاشوراء، وترتفع وتيرتها تدريجيا لتصل إلى أوجها عشية التاسع من محرم قبل الشعالة، وأثناءها، وبعدها. إذ تستمر أصوات المفرقعات دون انقطاع، ويسمع دويها في كل الجهات، ولا تكاد تهدأ إلا في ساعات متأخرة من هذه الليلة.

وكلعب الأطفال تفقد اللعب النارية قيمتها بعد هذه الليلة، ويصبح أي انفجار غير ذي معنى وغير مستساغ. وكطقوس زمزم قد تتحرف استعمالات اللعب النارية من طرف بعض المندفعين عن وظيفتها الاحتفالية، فتتحول إلى أدوات لإثارة مقصودة أو غير مقصودة لأفعال وردود أفعال يصعب التحكم في نتائجها.

من الصعب الحديث دون سند على وثائق أو شهادات عما إذا كانت عاشوراء مقترنة دوما بلعب الأطفال، أو عن مكان وزمان بداية هذا الاقتران. وكذا عن نوعية اللعب التي كان الأطفال يتداولونها قبل الوفرة التي أضحت تعرفها راهنا بفضل التقدم التكنولوجي. فعن زمان ومكان بدايتها، وردت إشارة في حديث شريف ورد في" صحيح البخاري" عن "الربيّع بنت معوّذ" قالت :

"أرسل النبي صلى الله عليه وسلم غداة عاشوراء إلى قرى الأنصار: من كان أصبح صائما فليتم صومه، ومن كان أصبح مفطرا فليتم بقية يومه، فكنا بعد ذلك نصومه، ونصوم صبياننا

الصغار منهم إن شاء الله، ونذهب إلى المسجد فنجعل لهم اللعبة من العهن، فإذا بكى أحدهم على الطعام أعطيناها إياه إلى الإفطار"[12] هل دمى العهن هذه هي التي تطورت وانتشرت شرقا وغربا، وكانت بداية لظاهرة اقتران عاشوراء بلعب الأطفال على تعددها وتنوعها؟ أم أنها حالة فردة لا امتداد لها، ولم تتجاوز لا عصر بنت معوّذ ولا قرى الأنصار؟

أما عن نوعيتها فقياسا على ما كان معمولا به حيال مختلف الأدوات والمرافق يمكن افتراض أنها كانت تصنع من طرف الصناع التقليديين، أو من طرف الأطفال أنفسهم، كما كان شائعا على المستوى المحلي، فمنذ عقود كان الأطفال يجتهدون في صنع ما تصل إليه أخيلتهم الطفولية من لعب بأيديهم مما يتوفر من مواد محلية، كما تجتهد الفتيات في صنع الدمى والعرائس من ذات المواد. ومن المؤكد أن أشكالها كانت بدائية، ولا مجال لمقارنتها بما هي عليه راهنا، إلا أنها كانت تؤدي الوظائف التي كانوا يتوخونها من صنعها.

4 - الرقص والغناء:

لا يتعلق الأمر بأي رقص، وأي غناء، لكن بالرقص والغناء اللذين تمارسهما الفتيات والنساء بشكل خاص ليلة عاشوراء، أي بالشكل الاحتفالي الذي تحتفي من خلاله النساء والفتيات بعاشوراء، في سائر أرجاء المغرب، وذلك على إيقاع أدوات خاصة بهذه المناسبة، هي التعاريج والدفوف دون غيرها من أدوات العزف الأخرى. وهي أدوات تقترن بعاشوراء وتقترن بها عاشوراء، مثلها في ذلك مثل لعب عاشوراء الآنفة الذكر. فتشكل بمعية هذه اللعب والفواكه الجافة وأنواع البخور أكثر البضائع اقترانا بعاشوراء، وأقواها رواجا طيلة أيام "العواشر" في الأسواق.

وكلعب الأطفال أيضا، تحرص الفتيات والنساء على اقتناء هذا الحجم أو ذاك من الدفوف أو التعاريج خلال هذه الأيام، فتتردد دقات الضرب عليها في فضاءات الأسواق والأحياء والبيوت، وتؤثث أجواءها بنغماتها المتنوعة. وعشية التاسع من محرم تأخذ هذه النغمات في الانتظام وتزداد وتيرتها بالموازاة مع طقوس إحراق الشعالة، بعدها تبدأ طقوس هذا الشكل الاحتفالي بانتظام النساء والفتيات في مجموعات خلال الدروب أو داخل البيوت للغناء والرقص على إيقاع هذه الأدوات، مع ما يرافق ذلك من زغاريد الابتهاج والمرح، وأهازيج ذات الصلة بالمناسبة وقد تستمر هذه الطقوس إلى ساعات متأخرة من هذه الليلة.

هذا، ولا تختلف طقوس الاحتفال بعاشوراء من خلال هذه الأدوات محليا عنها في باقي المناطق، فالأدوات ذاتها حاضرة بنفس الوتيرة، ونفس الاقتران بالحدث، إلا ما كان من الطابع المحلي للأهازيج والغناء والرقص.

---

(12) التاج الجامع للأصول في أحاديث الرسول ج II ص 30.

5 - الفواكه الجافة :

شكل احتفالي آخر بعاشوراء، شائع أيضا في العديد من الأوساط المغربية، يتجسد في الإقبال على التزود من أصناف معينة من البضائع التي تزخر بها الأسواق بهذه المناسبة، مما يمكن نعتها بأنها بضائع عاشوراء، معظمها من الفواكه الجافة كاللوز والجوز والزبيب والتمر والحمص والتين المجفف وغيرها، وهي بضائع تكتسب بالإضافة إلى قيمتها المادية، بقوة الإقبال عليها، قيمة معنوية مستمدة من اقترانها بعاشوراء. إذ تتحول بهذا الاقتران إلى مواد تحظى بتقدير خاص، يتبرك الناس بتناولها أثناء هذه المناسبة وتحرص الأسر على تأثيث موائدها بأطباق منها، وعلى تقديمها للزوار والضيوف، وكذا على تبادل التبريك بها حتى بعد مرور أيام عاشوراء.

لا تنصرف طقوس هذا الشكل الاحتفالي إلى تحقيق الفرجة، أو طلب التسلية والمرح، كما تنصرف إلى ذلك طقوس الأشكال الاحتفالية الآنفة الذكر. وقد يبالغ البعض في تقدير البركة التي تمنحها أجواء عاشوراء لتلك المواد، ويضيف لها قدرات أخرى فيصرفها عن طقوسها الخاصة إلى طقوس ذات غايات سحرية، توصف في إطارها هذه الفاكهة أو تلك في هذا العمل السحري أو ذاك.

هذا، ولاتحتفظ هذه الفواكه بنفس المكانة أو القيمة المعنوية إذا ما اشتريت خارج أيام عاشوراء، إذ تصبح حينئذ كغيرها من المواد التي لا تتحدد قيمتها إلا بما يدخل في تكوينها من عناصر غذائية. ومن هذا المنظور نفسه ينظر إليها محليا، حيث لا تمارس الطقوس المرتبطة بالفواكه الجافة إلا من طرف الواردين من المناطق التي تمارس فيها، وذلك في الحواضر بشكل خاص دون البوادي، مثلها في ذلك مثل طقوس التراش بالماء الآنفة الذكر. بيد أن كلا النمطين من الطقوس آخذ باطراد في استكشاف هذه المناطق.

6 - إحراق البخور ⵍⴱⵅⵓⵕ

يحضر إحراق البخور بما هو طقس احتفالي في مناسبتين دينيتين هما: ليلة القدر وليلة عاشوراء، وذلك في جميع الأوساط المغربية بدون استثناء، وخارج عمليات أخرى جزئية لإحراق البخور التي هي من عادة المغاربة في المناسبات العائلية وما إليها. وقد ميزنا عند الحديث عن الطقوس ذات الأغراض السحرية بين وظيفتين اثنتين لحضور مختلف أصناف البخور في احتفالات عاشوراء، وركزنا على الوظيفة السحرية التي تلابس التعامل مع هذه الأصناف فتنحرف بطقوس إحراقها عن وظيفتها الاحتفالية التي تتمثل في نشر روائحها الطيبة ليلة عاشوراء في مختلف الأماكن الخاصة والعامة، إما لمجرد تطييبها وتلطيف أجوائها، وهذا هو الغالب، وإما لأغراض أخرى يؤمل تحقيقها، وذلك لدى بعض الساكنة، بناء على التصور الذي

لديها عن الكون والموجودات، وبشكل خاص عن اللامرئية منها كالملائكة الموجودة في كل مكان، والجن والشياطين التي تتساكن مع الإنس في البيوت والحارات والأحياء وفي كل مكان. لذا فإن طقوس إحراق البخور ليلة عاشوراء تتوخى غايتين: من جهة تطييب أجواء البيوت أملا في أن تحظى بزيارة الملائكة لها عندما تنزل إلى الأرض في هذه الليلة، وفي هذا خلط واضح بين هذه الليلة وبين ليلة القدر التي ورد في شأنها نزول الملائكة إلى الأرض، "ليلة القدر خير من ألف شهر، تنزل الملائكة والروح فيها بإذن ربهم من كل أمر"[13] ومن جهة أخرى طرد الشياطين والخبيث من الجن من أركان البيوت، واسترضاء الطيب من هذا الأخير، أملا في تساكن آمن معه.

7 - وليمة الذيالة:

تحرص معظم الأسر المغربية، احتفاء بعاشوراء، على إعداد وجبة عشاء عائلية يلتئم حولها جميع أفراد العائلة عشية التاسع من محرم. وتقوم طقوس هذه الوجبة على إعداد الكسكس بالذيالة التي يحتفظ بها لهذا الغرض، من قديد أضحية عيد الأضحى. ولا نملك تفاصيل أخرى عن الأغراض المتوخاة من هذا الطقس كما هو الشأن في غيره، ما عدا التآم جميع أفراد العائلة والأقارب والمعارف حول هذه الوجبة بمناسبة عاشوراء.

وللأسر المحلية طقوس أخرى في هذا الصدد، فهي أيضا تعد نفس الوجبة، ويلتئم حولها جميع أفراد العائلة والأقارب، وفي نفس الموعد، لكن ليس بنفس المواصفات. إذ تستعيض عن ذيل الأضحية بالكرداس الذي تحتفظ به أيضا من قديد نفس الأضحية. أما الذيالة فإن وظيفتها تتغير هنا، إذ تصنف ضمن أصناف البخور التي تحرق تيمنا بهذه المناسبة. ويقوم بطقوس هذا الاحتراق، بشكل خاص، مربو المواشي الذين يعرضون ما لديهم من رؤوس الماشية لدخانها آملين بهذه الطقوس ضمان سلامتها، واطراد تكاثرها.

8 - التصدق وصرف الزكاة:

تقترن عاشوراء في كل مناطق المغرب بالإقبال على التصدق على الفقراء والمحتاجين. وتقترن أيضا بإقبال الأغنياء والتجار على إخراج المستحق من الزكاة على ما روجوه أو ادخروه من أموال خلال السنة المنفرطة، فتنشط منذ الساعات الأولى ليوم عاشوراء حركة دائبة، قوامها أفواج من النساء والرجال والأطفال من المحتاجين ومن إليهم، من سكان الأحياء الهامشية للمدن، وممن يفدون على المدن والقرى من ضواحيها القريبة والبعيدة. منهم من يطوف على المتاجر والدكاكين لجمع الزكوات، ومنهم من يجوب الشوارع والأحياء لجمع الصدقات، أو يتجه لنفس الغاية إلى المقابر التي تعرف بدورها إقبالاً كثيفاً للترحم على الموتى، وتوزيع أصناف من

(12) سورة القدر، الآيتان 3 و 4.

الصدقات بنفس المناسبة، وهي أصناف تشمل بالإضافة إلى النقود أنواعا من الحلوى وغيرها مما تم اقتناؤه ضمن مقتنيات عاشوراء كالفواكه الجافة وما إليها. هذه الطقوس تتخللها بعض المواقف والممارسات التي تسترعي بعض الملاحظات، منها:

- إقبال الصغيرات في المدن الكبرى بشكل خاص، فردات وجماعات، خلال الأسبوع السابق لعاشوراء على طلب النقود من المارة، وهن يحملن التعاريج والدفوف كرموز للاحتفال بهذه المناسبة، مرددات من بين ما يرددن "فلوس بابا عيشور". كيف تحولت "عاشوراء" إلى "بابا عيشور"؟ هل هي استعارة لجانب من طقوس الاحتفال ب"بابا نويل"، تحول بمقتضاها عاشر محرم، برغبة من هؤلاء، إلى شخص يحمل هذا الإسم؟

- يفد البعض من سكان البوادي، أياما قبل عاشوراء، ويحلون ضيوفا لعدة أيام على دويهم أو معارفهم من ساكنة المدن، ممن لا طاقة لهم بتحمل الضيوف، وذلك بغاية استلام حظوظهم في الزكاة من الأغنياء والتجار من أبناء باديتهم، ممن دأبوا على الاحتفاظ لهؤلاء بمبالغ مالية، كأنصبتهم في الزكاة، حتى ولو لم يكونوا ضمن من يحق أن تصرف له هذه الأخيرة.

- مقابل هؤلاء يعمد البعض من صغار التجار بالمدن إلى إغلاق متاجرهم طيلة يوم عاشوراء تهربا من إلحاح المتجولين في طلب الزكاة. وهو تهرب قد يكون أيضا من صرف هذه الأخيرة.

هذا الاقتران بين عاشوراء وبين التصدق على المحتاجين نجد له سندا دينيا في حث الرسول صلى الله عليه وسلم على التوسعة على العيال يوم عاشوراء في الحديث الذي نصه "من وسع على عياله يوم عاشوراء وسع الله عليه في سنته كلها"[14] وذلك رغم أن الحديث قد حصر التوسعة على العيال، فيما لا نجد للاقتران الذي تجذر في الممارسة الاجتماعية بين عاشوراء وبين إخراج زكاة العين سندا دينيا يبرره. إذ أن آجال الاستحقاق في زكاة الأموال مرتبطة بحولان الحول عليها، وقتما تم استيفاؤه، وليس بأي شهر أو مناسبة دينية. ومع ذلك يمكن التفكير في تعليلين اثنين لهذا الاقتران.

- فقد يكون امتدادا للاقتران بينهما في التصدق بغاية التوسعة على العيال أو المحتاجين بشكل عام وفقا لنفس الحديث، فيكون صرف زكاة العين يوم عاشوراء صيغة من صيغ التصدق لذات الغاية، وهي من صميم مقاصد تشريع فريضة الزكاة، فارتبط بذلك أداء هذه الفريضة بعاشوراء التي صارت ميقاتا موحدا تحل بحلولها آجال استحقاق هذا الصنف من الزكاة، بصرف النظر عن التحديدات الفقهية ذات الصلة.

- وقد يكون مرد هذا الاقتران إلى التشابه اللفظي بين العشر وعاشوراء. فالعشر فقهيا هو المقدار المستحق في زكاة الحبوب أو الغلال عند جنيها أو جمع محاصيلها. وفي اللهجة الدارجة،

(14) رواه البيهقي عن أبي سعيد. انظر: مختار الأحاديث النبوية والحكم المحمدية. أحمد الهاشمي ص 132. دار الفكر. لبنان.

وكذا الأمازيغية تطلق لفظة العشر، أو "لعشور" على الزكاة بجميع أصنافها. وفي نفس الآن على المقادير التي يجب إخراجها في كل صنف، دون تمييز في هذا الإطلاق بين هذا الصنف أو ذاك، أو بين هذا المقدار أو ذاك، ومن ثم فصرف الزكاة أو "لعشور" هما بمعنى واحد. وبالنظر إلى الاقتران السابق ذي السند الديني بين عاشوراء وبين التوسعة على الأهل، ولأن الزكاة أو "لعشور" هما من صيغ هذه التوسعة، فقد قر الاختيار على عاشوراء كميقات موحد لصرف الأعشار أو الزكوات، فترسخ بذلك الاقتران بينهما. هذا ولا تختلف طقوس التصدق وصرف الزكاة السائدة على المستوى المحلي، فيما نعرف، عن تلك السائدة على المستوى الوطني.

II - طقوس احتفالية محلية:

إلى جانب الأشكال الاحتفالية العامة التي لا تختلف مدينة تيزنيت ومحيطها عن باقي مناطق المغرب في إحيائها احتفاء بعاشوراء، وبالإضافة إلى ما تنفرد به من خصوصيات في ممارسة طقوس البعض من هذه الأشكال على النحو الذي رأيناه، تنفرد أيضا باحتضان أشكال احتفالية أخرى محلية ذات طقوس خاصة نورد منها ما يلي:

1 -"ءاسروض ن وغرضا" (ⴰⵙⵕⵓⴹ ⵏ ⵓⵖⵔⴹⴰ)

مباشرة بعد الانتهاء من طقوس (ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ) على النحو الآنف الذكر، تبدأ طقوس شكل احتفالي آخر يدعى محليا (ⴰⵙⵕⵓⴹ ⵏ ⵓⵖⵕⴹⴰ) أي طرد الفئران وكل القوارض التي تعيث في المحاصيل الزراعية، والدواب السامة وبعض الحيوانات التي تلحق الأذى بالمواشي كالثعالب والذئاب وما إليها. وتبدأ طقوس هذا الحفل بانتظام الفتيات والنساء رفقة الأطفال وبعض الشبان في مسيرة لمطاردة رمزية جماعية لهذه الحيوانات، فتنطلق من هذا المدشر أو ذاك، في اتجاه المدشر المجاور الذي تقوم فتياته ونساؤه بنفس الطقوس في اتجاه المدشر الذي يليه، والذي يقوم بدوره بذات الطقوس، وهكذا من مدشر إلى آخر إلى أن تنتهي المطاردة بإبعاد رمزي لهذه القوارض والحيوانات الضارة إلى الخلاء بعيدا عن مزارع ومراعي السكان.

تقوم طقوس هذه المطاردة على أهازيج ذات مضمون رمزي تنشدها النساء بشكل جماعي بأصواتهن الرخيمة في إيقاع هو نفسه الإيقاع الذي تؤدى به أهازيج الأعراس محليا. وهي أهازيج تشكل مع الحركات المصاحبة لها أدوات رمزية لإبعاد القوارض والدواب والحيوانات الضارة عن السكان. ومما يرددنه فيها ما يلي :

- ⵏⵙⵕⴹ ⵉ ⵓⵖⵕⴹⴰ ⵓⵍⴰ ⵜⵓⵛⵏⵜ, ⵓⵍⴰ ⵍⴰⵡⵃⴰⵛ ⴰⴷ ⴰⵃ ⴹⵕⵕⴰⵏⵉⵏ !

– لترحل عنا الفئران والذئاب إلى غير رجعة، ومعها كل الوحوش التي تؤذينا !

وتتوقف طقوس المطاردة عند مشارف المدشر المجاور، وتأخذ المطاردات ومرافقوهن في

القذف بالأحجار في اتجاه القوارض والوحوش المفترض مطاردتها، في حركات ترمز إلى رجمها، مع ترديد عبارات ودعوات برحيلها عن المساكن والمزارع إلى غير رجعة.

وفي طريق العودة من المطاردة تتحول الطقوس إلى أهازيج غنائية على إيقاع الضرب على الدفوف والتعاريج المصحوبة بزغاريد لا تنقطع رناتها المتنوعة، وعند الاقتراب من المنطلق يعدن إلى ترديد أهازيج بنفس إيقاع أهازيج الذهاب، لكن محتواها الرمزي مختلف. فهي تتضمن الدعاء للمدشر ولساكنته بالخصب ووفرة المحاصيل الزراعية، واطراد تكاثر المواشي، وهو ما ترمز إليه بالسمن والعسل والخير بشكل عام.

ⵏⵕⵇⴹ ⵉ ⵡⵓⴷⵉ ⵓⵍⴰ ⵜⴰⵎⵎⵏⵜ ! ⵏⵕⵇⴹ ⵉ ⵍⵅⵉⵔ ⵙ ⴷⴰⵔⵏⴽ ⴰⵎⵉⵏ !

وبعد الرجوع إلى المدشر أو الحي ينتظم الجميع في الرقص والغناء، على إيقاع نفس الأدوات، ويستمر ذلك إلى ساعات متأخرة من ليلة عاشوراء. هذا ومازال العديد من المداشر في بادية تيزنيت تحيي طقوس طرد هذه الحيوانات الضارة بمناسبة الاحتفال بعاشوراء إلى الآن.

2 - كحل العروس (ⵜⵙⵍⵉⵜ ⵏ ⵜⴰⵛⵓⵍⵜ)

وبالأمازيغية (ⵜⵙⵍⵉⵜ ⵏ ⵜⴰⵛⵓⵍⵜ): يتعلق الأمر بتقليد محلي يتيمن من خلاله الأطفال من الجنسين، وكذا الفتيان والفتيات، بالذهاب ليلة عاشوراء عند العرائس الحديثات العهد بالزواج ليقمن شخصيا بتكحيل عيونهم بكحلهن الشخصي، أو للاكتحال ب"مراودهن". وتختلف غايات هؤلاء في الإقدام على طقوس هذا التقليد. فمن مقبلة عليها من الصغيرات أملا في اكتساب مثل جمال هذه العروس أو تلك، ومن الشابات أملا في التعجيل بدورهن في زواج سعيد، أو لإبراز جمال عيونهن بالتكحل الذي لا يسمح به اجتماعيا في هذا الوسط إلا للمتزوجات، فيغتنمن لذلك فرصة حلول عاشوراء للإسراع عند الحديثات من العرائس لاستكشاف هذه الخبرة المحظورة عليهن، استعدادا لمعانقتها بعد الزواج. أما العرائس فإنهن يتيمن بدورهن بزيارات هؤلاء وأولئك لهن، ويتفاءلن خيرا بها، ويقرأن فيها علامات على ما سيرزقنه في حياتهن الزوجية من بنين وبنات. وما لا تتحمله إحداهن هو أن لا يأتي أحد من فتيان وفتيات المدشر للتكحل بكحلها ليلة عاشوراء.

3 - ءميعشار ⵉⵎⵖⵄⴰⵇ

هي التظاهرة الاحتفالية التي دأبت حاضرة تيزنيت، وبعض بواديها على إحيائها احتفاء بعاشوراء. وهي تظاهرة ذات طقوس في منتهى التنوع والإثارة والتميز. ولأنها كذلك أفردناها بالمقاربة في الفصول التالية. وما قدمناه عن مختلف أشكال الاحتفال بهذه المناسبة وعن طقوسها، والتطورات التي طالتها إنما هو تمهيد، بدا لنا ضروريا لهذه المقاربة.

الفصـل الثـانـي : ءيمعشار

تمهيد:

"ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" لفظة أمازيغية في صيغة الجمع، مفردها "ⴰⵎⵄⵛⴻⵔ" الذي يعني لغويا: المنتسب لعاشوراء، أو المرتبط بشكل أساسي بها، أو الذي لا يحضر إلا فيها، مؤنثه "ⵜⴰⵎⵄⵛⴻⵔⵜ" وذلك وفق قواعد النسبة والجمع والتأنيث في مثل هذه الكلمات في اللغة الأمازيغية. وقد تصير النسبة اسما يطلق على المنسوب، وذلك لشدة الترابط أو لاطراده بينه وبين المنسوب إليه. لذلك تسمى النار التي لا توقد إلا احتفاء بعاشوراء "ⵜⴰⵎⵄⵛⴻⵔⵜ" دون ذكر المنسوب أي النار "ⵍⵄⵣⵉⵜ"، ويسمى الواحد من المشاركين في الحفل الذي لا يقام إلا بمناسبة عاشوراء "ⴰⵎⵄⵛⴻⵔ" دون ذكر المنسوب أيضا، أي الفرد المشارك فيه أو اللاعب. وجميع المشاركين "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" وقد تطلق اللفظة أيضا على هذا الحفل ذاته. وإذن ف "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" هم أفراد المجموعة التي تحيي بهذه المناسبة حفل "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" الذي نحن بصدد الحديث من خلاله عنهم، وأيضا من خلالهم عنه. ويدعون أيضا "ⵉⵙⵓⴰⵟⵏ" و ⵉⵎⵖⴰⵔⵏ ⵏ ⵢⵉⴹ (شيوخ أو رجال الليل)، وذلك في بعض بوادي تيزنيت التي تحيي أيضا هذه التظاهرة.

درجت مدينة تيزنيت على إحياء هذا الطقس الاحتفالي سنويا في إطار احتفالاتها بعاشوراء، ودأبت على ذلك لعدة عقود رغم ما تخللها من توقفات، وما يزال أبناؤها متشبثين بإحيائه بحماس لا يفتر جيلا بعد جيل. أما متى، وكيف ابتدأ هذا التقليد، فهما سؤالان لم نهتد إلى ما يسندنا من وثائق أو شهادات لتقديم إجابة مرضية عنهما، فارتأينا مكرهين إرجاءهما إلى حين وربما تجاوزهما، غير أنهما ملحان، ولا يجدي مع إلحاحهما أي إرجاء أو إلغاء. وما يمكن التأكيد عليه في هذا الصدد هو أن هذه التظاهرة كانت تمارس بنفس المحتويات والآليات المادية والشخوص البشرية خلال العقود الأولى من القرن الماضي، وذلك بناء على شهادات من لا زال حيا من شيوخ "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" إذ تتراوح أعمار البعض من هؤلاء راهنا بين الثمانين والتسعين سنة، فهم إذن من مواليد العقد الثالث وأواخر العقد الثاني من ذلك القرن، ويذكرون أنهم كانوا يحضرون طقوس "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" بشغف، وهم أطفال، قبل أن ينخرطوا فيها لاحقا. ويذكرون عندما يتحدثون أسماء للاعبين سابقين ينتمون إلى أجيال العقدين الثاني والأول. ويمكن أيضا ترجيح أن هذه الطقوس كانت متجذرة في ثقافة المنطقة قبل هذا التاريخ، وذلك في ضوء مؤشرات تحملها مضامين التراث الشعري الذي تواتر اقترانه لدى "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" بهذه الطقوس(1).

زمنيا ينطلق هذا الحفل عشية التاسع من محرم كل سنة. وطقوسيا فور الانتهاء من طقوس حفل آخر هو إحراق "ⵜⴰⵎⵄⵛⴻⵔⵜ" ، وتستمر فعالياته أسبوعا كاملا، في توزيع زمني لها على

---

(1) أقدم حفل ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ ذكرته الوثائق التي اهتدينا إليها لحد الآن كان يوم 17 أبريل 1934. اورده الأستاذ عبد الرحمان الاخصاصي في مقال بعنوان: "Réflexion sur la mascarade de Achoura", *Signes du présent,* N° 6 , 1989 p. 31.

مختلف أحياء المدينة، وبتنسيق تام ما بين مجموعات "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" المتواجدة بها، بعد أن صارت متعددة. وهو حفل في حجم المهرجان بما يحتضنه من حفلات وسهرات زاخرة بطقوس تؤدى من خلال أشكال فنية مختلفة كالموسيقى والرقص والغناء ومشاهد تمثيلية وأخرى كرنفالية وغيرها مما حافظ عليه هؤلاء، وما دأبوا على ابتكاره من تشخيصات، وصيغ فرجوية خاصة لا حصر لها.

في هذا الحفل/المهرجان تخضع العروض على تعددها وتنوعها لطريقة في الأداء خاصة ب "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" ، وتخضع محتوياتها وطقوسها أيضا لهذا الأسلوب المتفرد الذي يعطي المهرجان تفرده وخصوصياته، ويستمد هذا الأداء تفرده من اقتضائه المبادئ الأساسية التالية:

1 – التنكر الذي يخفي تماما ملامح المشارك، ويحيله إلى يهودي بالمواصفات التي تكونت له في ثقافة المنطقة، وذلك من خلال أقنعة بشعة وملابس رديئة، وتغيير الصوت والحركات، وأي فشل في إخفاء هوية المشارك، يفقده صفة "ⴰⵎⵄⵛⵓⵔ" ، ويعفيه من المشاركة.

2 – التشبه باليهود في كل شيء، في المظهر والسلوك، ولهجة الحديث ولكنة النطق، إذ أن "ⴰⵎⵄⵛⵓⵔ" يصبح يهوديا في كل تعاملاته طيلة فترة العروض، والعروض ذاتها يهودية الشكل والمضامين والأداء.

3 – التحرر نتيجة لذلك من كل الضوابط الأخلاقية والدينية والاجتماعية. فمن وراء الأقنعة واصطناع لهجة اليهود في الحديث، يتأتى ل "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"أن يتعاملوا طيلة فترة العروض بخطاب بذيء الألفاظ، مشحون بصيغ وتعابير صريحة، وأخرى رمزية للمباح من القول، وللمحظور منه.

في عروض هذا المهرجان، تصل مظاهر اللهو والمرح التي تطبع طقوس الاحتفال بعاشوراء في المنطقة إلى أوجها، وتتحقق الفرجة بكل ألوانها. ويصل الانفلات من المألوف والسائد إلى حد اختراق كل ما هو مقدس: اجتماعيا كان أو دينيا أو أخلاقيا، ليس من قبل "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" فحسب، في كلامهم، وأدواتهم، وأشيائهم، ولكن من قبل الجمهور المتلقي أيضا، على اختلاف شرائحه، بإقباله، وتقبله باستمتاع واستحسان لكل ما يتلقاه من صنوف ذلك الخطاب، وهو ما يجعل من هذه التظاهرة ظاهرة طافحة بالتساؤلات، لا يملك من يشاهدها عن كثب إلا أن يواجه العديد منها، عن أصولها، وعلاقتها بعاشوراء من حيث هي حدث، وبالثقافة المحلية، وعن دلالات مضامين وأشكال عروضها، وأخرى غيرها، وأن يتعامل بحذر شديد مع ما يساق في هذا الصدد من إجابات جاهزة، وتفسيرات تتصف على قلتها بالتسرع والضحالة[2].

(2) منها تفسير الاحتفاء بعاشوراء بتأثيرات شيعية، واعتبار نيران تامعشورت طقوسا ذات أصل مجوسي، وعروض ءيمعشار طقوسا يهودية صرفة، وإذن فكل ذلك مناف للعقيدة الإسلامية، ولمذهب أهل السنة والجماعة، ويجب لذلك نبذه.

تنتظم في هذه العروض فعاليات عديدة، شديدة الاختلاف والتنوع لكنها تنضبط بشكل تلقائي للقواعد التي ترسخت لطقوس "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" في ذاكرة المدينة، وتتآلف في انسجام تام لخلق فضاء احتفالي فريد ومتميز. من هذه الفعاليات ما هو أساسي، لا غنى عنه لالتآم الحفل، كالشخصيات ذات الأدوار القارة، من عازفين وراقصين ومنشدي النصوص، أو مشخصيها على شكل اسكيتشات هزلية، بالإضافة إلى لابسي مجسمات بعض الحيوانات. ومنها ما هو ثانوي، وهو لاحصر له، كتشخيص المهن والخدمات التي يزاولها اليهود أو غيرهم من خلال مرافقها وأدواتها، مما يتم إدماجه من حين لآخر ضمن مواد الحفل لإغناء الفرجة والرفع من وتيرتها.

إن الأمر لا يتعلق بأطفال يلهون ويعبثون، فأعمار العناصر المشاركة لا تقل عن سبع عشرة سنة، وقد تتجاوز الثلاثين، وفيهم عزاب ومتزوجون، وتلاميذ وطلبة، ومشتغلون في التجارة، وفي مختلف الحرف، وفيهم من لا يشتغل. والجمهور بدوره عريض، ومن فئات عمرية ومجتمعية مختلفة، من أحياء المدينة ومن القرى المحيطة بها.

والواقع أن غنى التظاهرة من حيث المضامين، وإذن من حيث الفعاليات والآليات التي تؤدى بها، وتشابك العلاقات فيما بينها عند الانخراط في الأداء، قد أثار عدة صعوبات منهجية واجهتنا بقوة عند التفكير فيها بحثا عن أنجع الطرق لإخضاعها لمقاربة وصفية تفي بالمطلوب. فارتأينا في هذا الصدد تتبع هذه الفعاليات، وآلياتها بالعلاقة مع المراحل الأساسية لسير المهرجان بدءا بمرحلة الإعداد، فمرحلة تقديم العروض، وانتهاء بإقامة وليمة الاختتام.

أولا : مرحلة الإعداد

خلال اللقاءات التي أجريناها مع مسنين من قدماء"ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" ، تردد الحديث كثيرا، في سياق مآخذهم، وهي كثيرة، على أداءات "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" راهنا، عن تعدد مجموعات هؤلاء، وعدم انضباط أفرادها لطقوس اللعبة كما كانوا هم يمارسونها من قبل، وذلك داخل مجموعة واحدة هي التي كانت تؤطر المؤهلين من شبان المدينة. غير أن تعدد المجموعات في حد ذاته ليس بالضرورة إخلالا بطقوس اللعبة بقدر ما هو آلية، عندما يكون موجها لتنشيط البعد الإبداعي لدى هؤلاء، من خلال التنافس على الأداء الجيد للأدوار، وابتكار ما يمتع الجمهور من صيغ فرجوية وأدوار جديدة. كما أنه لا يعزى بالضرورة إلى عدم الانضباط لهذه الطقوس، بقدر ما هو استجابة لما يقتضيه تطور المدينة في كل المجالات، وإذن قصور المجموعة الواحدة عن استيعاب كل الراغبين من أبنائها في الانخراط في هذه الطقوس.

ومع ذلك لا ينبغي الاطمئنان إلى هذا التعدد، أو الاستهانة بما يمكن أن يترتب عنه من سلوكات بعيدة عن مقاصد اللعبة وطقوسها، وذلك في غياب أي تأطير يضبطها ويحول دون القيام بممارسات منحرفة؛ إذ من السهل انتحال صفة "ⴰⵎⵄⵛⵓⵔ" ، وادعاء الانتماء إلى مجموعة معينة، بمجرد التنكر وراء الأقنعة، والتجول بهذه الصفة عبر دروب المدينة وأزقتها لارتكاب أعمال وممارسات منحرفة تطال المارة، وتشكل مبررات قوية لمنع – أو للتهديد المستمر بمنع – تنظيم حفلات "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" .

لذلك بادر مهتمون من أبناء المدينة إلى تدارك الموقف بإنشاء إطار للتنسيق فيما بين المجموعات بتأسيس بعض الجمعيات التي تضافرت جهودها على ضبط توجهات وممارسات المجموعات الراهنة، وإخضاعها إلى حد ما، من خلال تنسيق آخر بينها وبين السلطات المحلية لضوابط تنظيمية ساهمت في الحفاظ على عددها الذي ينحصر حاليا في ثلاث مجموعات تمثل الأحياء الكبرى للمدينة هي مجموعات ⵉⴷ ⴰⴽⵣⴰ ، و ⴰⵢⵜ ⵎⵃⵎⵎⴷ ، و ⵉⴷ ⴳⵣⵃⴰ ، ويسهر على تأطير كل منها طاقم يضم مدربين وتقنيين وأمناء المال، بالإضافة إلى مسؤولين عن علاقاتها فيما بينها، وعلاقتها بالسلطات المحلية.

ومن المؤكد أن ما ينتظر هؤلاء، وكل من في إمكانه ذلك أكثر أهمية لا على المستوى التنظيمي فحسب، ولكن على مستوى الحفاظ على أصالة هذا التراث وخصوصياته أيضا، إن في أشكاله ومضامينه، أوفي تقنيات وأدوات عرض هذه المضامين. وذلك بإخضاع نزوع الأجيال الشابة إلى تحديث هذه الأشكال والتقنيات لتأطير دائم وواع بما يقتضيه الحفاظ على تلك الخصوصيات من دمج جيد لعناصر جديدة ضمنها، تغني الفرجة، وتخضع في ذات الوقت للمنطق الذي يحكم أداءات "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ".

تأخذ المجموعات في الإعداد لإحياء هذا المهرجان أياما، وربما أسابيع قبل عاشوراء، وتطول مدة الإعداد أو تقصر حسب حجم كل مجموعة من حيث عدد أفرادها، وحالة الآليات المزمع توظيفها في عروض الدورة، وتتكثف الاستعدادات باقتراب التاسع من محرم وتشمل فيما تشمل تنظيم تداريب لعناصر المجموعة على أدوار الشخصيات الرئيسية منها والثانوية، وإعداد ما يقتضيه أداؤها من مجسمات وأزياء وأقنعة وغيرها مما يلزم ترميمه منها، أو إعادة بنائه أو اقتناؤه.



إحدى ورشات الإعداد بالحوش



أدوات العمل بأحد أركان الحوش

I - الشخصيات والأدوات :

يتراوح عدد أفراد كل من هذه المجموعات حاليا بين ثلاثين وخمسين فردا من اللاعبين والمؤدين لمختلف الأدوار ومن الهيئة المنظمة، مؤطرين، وتقنيين ومسئولين. ذلك ما عايناه مباشرة في دورتي 2004 و2005. فيما لم يكن هذا العدد يتجاوز في الخمسينات إلى الستينات من القرن الماضي حوالي عشرين فردا كما تؤكد ذلك شهادات العديد من مشاركي ومؤطري تلك الفترة. وفي "الحوش"، وهو المكان المخصص للاستعدادات أوفي غيره من الأمكنة المتاحة، يتم توزيع الأدوار على المرشحين للمشاركة في الدورة، وذلك بناء على معايير ومواصفات يبت فيها المؤطرون في ما يشبه المباراة، انطلاقا من إلمامهم بما يقتضيه تشخيص هذا الدور أو ذاك، وهي مواصفات ترتكز أساسا على المؤهلات الذاتية للمترشح كالقدرة على التشخيص، والإلمام بقواعد اللعبة، وحفظ نصوصها بالإضافة إلى الانضباط والإخلاص للمجموعة، وغيرها، وفي ضوء هذه المؤهلات يتم توزيع الأدوار والمهام على المؤهلين أويتم توزيع هؤلاء على ثلاثة طواقم رئيسية هي :

طاقم الموسيقى والرقص والإنشاد، والطاقم الخاص بالمجسمات، وطاقم ثالث نقترح نعته بالمتجول بالنظر إلى تنوع مكوناته، والتنقل المستمر لفعالياته.

1 - الطاقم الموسيقي:

يضم الفعاليات التي تنتظم في المجموعة الموسيقية التي تؤدي العروض الموسيقية الراقصة، وهي فعاليات عديدة وأساسية بالنظر إلى موقع هذه العروض في الحفل وفي فرجة ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' بشكل عام، فهي قوام هذه الفرجة، والأرضية الطقوسية التي تسمح بأداء باقي الطقوس وتلازمها. وهو ما يبرر التركيز عليها في مرحلة الإعداد، وكلما تعدد أفراد هذا الطاقم، وتأتى لهم الانخراط كلية في نسق هذه الطقوس كلما تحققت الفرجة المأمولة وتألقت. والفعاليات التي تنتظم في هذا الطاقم هي: العازفون على الدفوف، والطبالون، والنافخون في النايات، والعازف على الناقوس، والحاج، وأخيرا الراقصون الحاملون للأعمدة الخشبية.

أ- العازفون على الدفوف ⵉⴷ ⴱⵉ ⵉⵍⵍⵓⵏⴰ

الدف أو "ⵜⴰⵍⵍⵓⵏⵜ" بالأمازيغية أداة أساسية في مختلف أحواش وأهازيج المنطقة، ومن الصعب تفسير أو حتى وصف قدرة الدف الخارقة على إيقاظ كوامن المشاعر، وتحريك استجابات الجسد للانطلاق لمعانقة الرقص والغناء، إن بشكل فردي أو جماعي وفي ذلك يقال:

ⴰⴷ ⵓⴽⴰⵏ ⵙⵍⵍⴰⵖ ⴱⵔⴷⴰⴽⴽ ⵏ ⵜⴰⵍⵍⵓⵏⵜ,
ⵜⴰⵙⵉ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵜⴰⵔⵅⵉⵅⴰⵜ ⵉⵅⵙⴰⵏ ⵉⵏⵓ

"كلما سمعت نغمات الضرب على الدف،
تملكت جسدي رعشة الرغبة في الرقص".

والدور نفسه تلعبه الدفوف في عروض ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' الموسيقية. وعموما ينبغي ألا يقل عددها عن ثلاثة أو أربعة إذا أريد لنغماتها أن تبرز دون أن تطغى عليها باقي أدوات الجوقة، وقد يُكتفى بالعزف على دفين فقط، كالحال عند انصراف بعض العازفين إلى تسخين دفوفهم، لكن الإيقاع حينئذ قد لا يرقى إلى تحقيق المتعة المطلوبة خاصة إذا تعددت الأدوات الأخرى. وهو ما لا تخطأه أسماع الراقصين والجمهور الحاضر. إذ كلما تعددت الدفوف واستقام العزف عليها كلما أمتعت الجوقة وأطربت.

أما اكتساب مهارات التعامل مع الدف، فانه يتطلب مثله في ذلك مثل باقي الأدوات الموسيقية، استعدادات ذاتية معينة، بالإضافة إلى المواظبة والأناة في ممارسة التعامل معه، وذلك في إطار مختلف عروض الموسيقى والرقص الجماعية، كأهازيج وأحواش مختلف المناسبات. فمن خصوصيات هذا التعامل أن العزف على الدف متعب، فهو من الأدوات التي يتطلب الاشتغال عليها تحملا، بالنظر إلى تركيبته، بما هو إطار خشبي مغلف بجلد الماعز أو غيره، يتعين حمله، والتحكم فيه بواسطة الإبهام، من خلال ثقب في هذا الإطار، في ذات الوقت الذي تشتغل فيه باقي أصابع اليدين معا دون توقف. ومن خصوصياته أيضا أن جلد الدفوف في حاجة إلى التسخين على النار من حين لآخر، حتى يتوتر ويتيح للعازف الحصول على النغمة

المطلوبة. لذلك يضطر هذا العازف أو ذاك للانسحاب من الطاقم من حين لآخر، لتسخين أداته، مما قد يؤثر سلبا على وتيرة الإيقاع.

لهذا وذاك يتعين إعداد احتياطي كاف من الذين يتقنون التعامل مع الدفوف لملء أي فراغ ممكن بغاية الحفاظ على تماسك الأداء، ووتيرة إيقاعه. ولذلك أيضا تعطى الأولوية من طرف المؤطرين في مرحلة الإعداد لفئة العازفين على الدفوف بانتقاء أجود العناصر وتدريبها بشكل فردي وجماعي، وكذا بتفقد الدفوف واقتناء الجيد منها عند الحاجة.

ب- الطبالون

هم كالعازفين على الدفوف، من فعاليات الطاقم الموسيقي ل''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ''، وإحدى دعاماته، والطبل أو "ⴳⴰⵏⴳⴰ" باللغة المحلية أداة موسيقية لا توظف إلا في بعض أشكال الأحواش بشرقي وجنوبي تيزنيت. فليست الطبول كالدفوف التي لا غنى عنها في أي من هذه الأشكال. ولا تعرف مدينة تيزنيت وضواحيها الطبول في أحواشها المحلية، فهي أدوات مرتبطة في ذاكرتها بمجموعات "ⵉⵙⵎⴳⴰⵏ" أو ݣناوة، غير أن ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' أدمجوا هذه الأداة ضمن عدتهم الموسيقية، في إطار تطعيم جوقتهم بما لا يتنافر من الأدوات مع تلك التي دأبوا على توظيفها، فصار حضور الطبل فيها كحضور الدف، وموقع الطبالين وعددهم فيها كموقع وعدد العازفين على الدفوف، فكان من تآلف العزف على الأداتين جنبا إلى جنب ما كان متوخى من الجمع بينهما، وهو إغناء أداء الجوقة بإنتاج إيقاع أكثر تميزا وإطرابا.



الطبالون

ومثل الدفوف، الطبول من حيث الحاجة إلى عدة تمارين لإتقان التعامل معها، ومن حيث عبء تقلدها، وإن كانت أقل إتعابا من الدفوف وأيضا من حيث الاضطرار إلى تسخين جلودها من حين لآخر، وهو ما يدركه المؤطرون، فيحرصون على إعداد طاقم كاف وكفء من فئة الطبالين لملء الفراغات التي قد تحدث في الجوقة، وللتناوب على الطبول في حالات عياء هذا الطبال أو ذاك. ولان المواصفات المطلوبة للاشتغال على الدفوف والطبول هي نفسها تقريبا، فإن الإعداد

ينصب في لحظات منه بالحوش على تدريب عناصر الفئتين على التعامل مع الأداتين معا، حتى يتأتى لكل منها تقلد الدف أو الطبل بنفس الكفاءة عند الضرورة.

ج- العازفون على الناي "ⵉⴷ ⴱⵓ ⵍⵄⵡⴰⴷ"

و " ⵍⵄⵡⴰⴷ " أو الناي أداة حاضرة بقوة في معظم الأهازيج الشعبية بالمنطقة، وحاضرة بقوة أيضا في الطاقم الموسيقي لـ"ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"، كإحدى دعاماته الأساسية، إذ يصعب استساغة الإيقاع الناتج عن أصوات باقي أدوات الجوقة، مهما كانت متناغمة عندما يغيب عنها الناي. ويبدو أن ما يضفيه صوت الناي على إيقاعات أهازيج وأحواش المنطقة غير قابل للتفسير، وغير قابل للتفسير أيضا ما تخلقه هذه الإيقاعات من متعة وانتشاء لدى المتلقي، خاصة إذا ساهم في أدائه أكثر من عازف واحد، إذ أن النايات كالدفوف والطبول كلما تعدد العازفون عليها في أي طاقم موسيقي كلما أطرب أداؤه وأمتع.



إد بولعواد

غير أن إتقان العزف على الناي أكثر صعوبة من باقي أدوات الجوقة، ويتطلب لذلك وقتا أطول مما تتطلبه. فقد لا تكون المدة المرصودة للاستعدادات كافية لاكتساب التحكم المطلوب في التعامل معه. لذلك يعمد الراغبون في تقلد هذه الأداة إلى تعاطي العزف عليها بشكل مسبق، أي قبل فترة الإعداد التي تخصص للتداريب عليها في علاقتها بباقي الأدوات أثناء الاشتغال داخل الجوقة. وإلى ذلك فإن العزف على الناي بالنظر إلى ميكانيزماته أكثر إجهادا للعازف منه من باقي

الأدوات تلك، وهذا وذاك من خصوصياته التي يدركها مؤطرو مجموعات "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" فيحرصون لذلك على إعداد ما يكفي من عناصر متمرسة لطواقمها الموسيقية.

د- العازف على الناقوس ⴱⵓ ⵏⵏⴰⵇⵓⵙ

هو العازف الذي يمكن الاكتفاء بفرد واحد منه، سواء في الأحواشات المحلية أوفي جوقة "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" ، ومع ذلك فدوره في الإيقاع بارز، رغم أنه ليس أساسيا فيه. والناقوس أبسط الأدوات الآنفة الذكر وأسهلها تعلما، بالإضافة إلى أن الاشتغال عليه اقل جهدا وتعبا. لذا فقد لا يثير أي إشكال للمؤطرين، فأي من أفراد الجوقة يمكن أن يتولى مهمة النقر عليه طيلة فترة العرض دونما اضطرار إلى تعويضه. ويذكر أن وضع الناقوس أثناء الاشتغال عليه متميز لدى "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" . فبالنظر إلى شكله ومادته، من حيث هو إطار حديدي دائري مقعر فهو يعلق على مستوى حزام الناقر عليه، الواقف والراقص في ذات الوقت، فيما يوضع في الغالب على الأرض، أو فوق رأس العازف في الأهازيج والأحواشات المحلية التي يحضر فيها.

هـ- حاملو الأعمدة الخشبية ⵉⴷ ⴱⵓ ⵉⵅⵊⴷⴰ

قوام هذه الفئة أفراد متعددون، تتحدد مهمتهم في تقلد أعمدة خشبية بطول مترين إلى مترين ونصف ، يدقون بها بشكل جماعي على الأرض بيد واحدة أو بكلتا اليدين دقة واحدة منتظمة، وذلك في تناغم تام مع نغمات باقي أدوات الطاقم، فتحدث مجتمعة صوتا واحدا منتظما، يشكل



ذوو الأعمدة الخشبية يتأهبون للانخراط في العرض

مكونا مكملا للإيقاع الصادر عن الجوقة ككل، بحيث لا يكتمل الإيقاع إذا ما غابت عنه الدقات الجماعية المنتظمة لتلك الأعمدة. وهم على هذا الإيقاع ومعه يرقصون في حركة واحدة منتظمة أيضا، ويرددون بشكل جماعي ما يلقيه "الحاج". وهو الفعالية التي سنتحدث عنها بعد حين. من أشعار خاصة ب''ⵉⵎⵖⴰⵔ'' ، وقد عمدوا في الدورات الأخيرة إلى تعليق قطع قصديرية بأعلى ووسط كل عمود بغاية إحداث صوت إضافي مسموع عند الضرب بها على الأرض.

وفي اصطلاح هؤلاء يسمى أفراد هذه المجموعة "ⵉⴷ ⴱⵓ ⵉⵅⵉⴷⴰ" أي ذوو الأعمدة الخشبية، وهي الفئة الأكثر عددا في فعاليات الطاقم الموسيقي ل''ⵉⵎⵖⴰⵔ'' ، فقد يشترك في العرض الواحد ما بين 30 و40 فردا، ولا مانع لأكثر من هذا العدد، وذلك لسهولة أداء المهام المنوطة بكل فرد. وتستقطب بتوجيه من المؤطرين كل العناصر المبتدئة ممن لم يتقن بعد العزف على أي من الأدوات الآنفة الذكر، وممن ليس بعد مؤهلا لتولي مهام أخرى في هيئة''ⵉⵎⵖⴰⵔ''. إذ أن الاشتغال بهذه الأعمدة هو الخطوة الأولى لمن يريد أن ينخرط في هذه الهيئة.

ومع ذلك فإن الصورة التي ترسخت في ذاكرة المنطقة عن ''ⵉⵎⵖⴰⵔ'' ظلت مقترنة بالدور الذي تلعبه هذه الفئة في طاقمها الموسيقي، وبالمشهد الذي تبنيه بإيقاع أعمدتها الخشبية وأقنعتها المثيرة، وبالفرجة التي تخلقها برقصها الطقوسي وترديد أشعارها المثيرة، فصورة هؤلاء، بما هي كذلك، هي التي تمثل في الأذهان قبل غيرها عن ''ⵉⵎⵖⴰⵔ'' . هذا وبالنظر إلى مهامها تلك، فإن حاجة عناصر هذه الفئة للإعداد لا تتعدى بضعة تداريب على التنسيق بين دقاتها وبين نغمات باقي أدوات الطاقم الموسيقي.

و- الحـاج :

ينتمي إلى فعاليات الطاقم الموسيقي ل ''ⵉⵎⵖⴰⵔ'' ، وهو الذي يتولى إلقاء الأشعار التي يرددها بعده كل أفراد الفئات الآنفة الذكر. ونعته بالحاج مجرد اصطلاح من اصطلاحات ''ⵉⵎⵖⴰⵔ'' . و إلا فلا علاقة بين وظيفته في الطاقم وأشعاره الساقطة وبين البعد الديني الذي يقترن بهذا النعت، ولعل أقرب ما يبدو مبررا لاعتماد هذا المصطلح، مما له صلة بهذا البعد، هو مكانة الحاج في الطاقم بوصفه قدوة لباقي الفعاليات التي تقتدي به في إنشاد ما يلقيه من أشعار.

إن مركزية هذه الأشعار، لا في العروض الموسيقية فحسب، ولكن في طقس ''ⵉⵎⵖⴰⵔ'' ككل ـ كما سنرى ذلك لاحقا. تؤهل شخصية الحاج لأن تكون هي الشخصية المركزية في هيئة ''ⵉⵎⵖⴰⵔ'' كلها. ومن ثم فإن تولي المهام المنوطة بهذه الشخصية رهين بامتلاك عدة مؤهلات منها :

- حفظ كل الأشعار التي تواترت ل "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" عبر الأجيال، بحسنها وبذيئها، مع إتقان التعامل معها عند الإنشاد وتحيينها بانتقاء ما يناسب منها تبعا لمختلف المواقف التي تتوارد خلال العروض.
- امتلاك القدرة على إبداع الجديد من هذا الصنف من الأشعار سواء بإعداد سابق لها، أو بارتجالها أثناء الإنشاد حسب المواقف ودون سابق إعداد.
- إتقان تقليد أصوات اليهود وتمفصلات نطقهم للكلمات والعبارات الأمازيغية منها والعربية.
- امتلاك صوت فصيح وقوي يجيد الإنشاد ويسمعه واضحا للجمهور وللفعاليات التي تردده بالإضافة إلى الجرأة التي قد تصل أحيانا إلى حد الوقاحة.

وبالنظر إلى محورية الحاج في الإلقاء والإنشاد داخل الطاقم، فإن العديد من المشاركين يتوقون إلى تقلد وظيفته، فيعمدون إلى تعلم التقنيات المطلوبة بالإقبال على استظهار الأشعار، والتدريب على ابتداع الجديد منها، مع الاقتداء بهذا الحاج أو ذاك في الإنشاد والإلقاء، وفي اصطناع تقنياته التنكرية في النطق. فيما يعمد المؤطرون إلى انتقاء المؤهلين من هؤلاء لإعداد أكثر من حاج، سواء عند الاستعدادات التي تجري في الحوش، أو خلال تقديم العروض حيث يتعهد الحجاج الممارسون بتوجيه وإرشاد بعض العناصر المرشحة، ك"مشاريع لحجاج بدائل" عند الحاجة.

تلك هي الفئات التي تنتظم في طاقم العزف والرقص والإنشاد الذي يشكل قطب الرحى في مهرجان "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" ، وتحضر هذه الفئات بانتظام إلى الحوش أو ما إليه، بكل عناصرها خلال فترة الاستعدادات لإجراء التداريب على التعامل مع الأدوات والمهام التي ستناط بكل منها لاحقا في هذا الطاقم. وتتوزع التداريب خلال هذه الفترة عادة على المستويات التالية:

- على مستوى كل فرد على حدة، وذلك بغاية إتقان العزف على الأداة التي تأهل لتقلدها، والإلمام بالإمكانيات التي تتيحها في إصدار هذه النغمة أو تلك قصد التحكم فيها عند العزف، مع التركيز في هذه النغمات على ما له علاقة بالإيقاع الخاص ب "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" .
- على مستوى الفئة الواحدة بغاية التنسيق بين أفرادها في العزف على الأدوات التي تولتها، وتوزيع أدوار العزف داخل الفئة، والتمرن على تبادلها، مع التركيز أيضا على ما له علاقة بإيقاع "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" . ويتعلق الأمر في هذا المستوى بالفئات التي تضم أكثر من عازف كالطبالين والعازفين على الدفوف والنايات.
- على مستوى الفئات كلها، وذلك بتتويج المرحلة الإعدادية، بانخراط الفئات بكل عناصرها داخل الحوش في عروض حقيقية، بغاية ضبط مهام كل منها، والتنسيق فيما بينها في إطار الطاقم، تمهيدا للانتقاء الأخير للعناصر الرسمية والاحتياطية التي ستحدد الشكل النهائي لبنية هدا الطاقم.

هذا وبموازاة مع هذه التداريب يتفقد المعنيون ما توفر في الحوش من أدوات العزف وغيرها، لتعويض ما لم يعد صالحا منها، وإصلاح ما يمكن إصلاحه، وكذا صنع أو اقتناء الضروري منها حتى يكون الطاقم بكل فعالياته جاهزا في الليلة المرتقبة.

2 - طاقم المجسمات :

قوام هذا الطاقم فريق آخر من الفعاليات التي تشارك في طقس ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' وتضيف إلى فضاءاته أشكال فرجوية أخرى إلى جانب الأشكال التي تؤديها فعاليات الطاقم الآنف الذكر. وتتخذ مشاركة هذه الفعاليات شكل الاشتغال من داخل دمى كبيرة، أو مجسمات تحملها لحيوانات أو لغيرها، وهو ما من أجله صنفناها في إطار طاقم نعتناه بطاقم المجسمات. ويتم انتقاء أفراد هذا الطاقم بذات الشروط التي يتم بها انتقاء أفراد الطاقم السابق، وبناء على نفس المؤهلات والمواصفات، مع تشديد المؤطرين هنا على أمانة الفرد وإخلاصه للجماعة. إذ أن عناصر هذا الطاقم هم ممن يسمح لهم بجمع مبالغ مالية من جمهور المتفرجين لفائدة صندوق المجموعة.

ولإعداد آليات ومرافق اشتغاله من دمى وملحقاتها يعمد أفراد هذا الطاقم إلى جمع ما يلزم لها من مواد وأدوات، وجلبها إلى الحوش للانخراط في صنعها أو ترميم ما استعمل منها في دورات سابقة. وذلك في ورشات عمل داخل الحوش. وتشكل بعض الحيوانات نماذج مفضلة لمجسمات ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ، إذ باستثناء مجسم واحد يحيل على مركب بحري فان باقي المجسمات المعهودة ل''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' هي للحيوانات الأليفة والمتوحشة التالية:

أ- الجمل ⴰⵖⴰⵎ

هو أشهر مجسمات ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ، وأكثـرها إثـارة للإعـجاب بالنظر إلى ما تكشف عنه دقة التأليف بين الأشياء التي صنع منها، من ذكاء خلاق لدى صانعيه، إذ هي أشياء جد متباينة إن من حيث طبيعتها وأشكالها أو الحقول التي تنتمي إليها. فليس بينها من علاقات أو روابط من أي نوع كان في الواقع. ومن الصعب تخيل علاقات ما بين أشياء بهذا التباين إلا لخيال مبدع منشغل بها، كخيال مهندسي الطاقم التقني ل''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' الـذين اهـتدوا إلى التأليف بين هذا التباين في علاقات جديدة، وأنـاطـوها بـوظـائف غير التي كانت لها في حقولها الأصلية، وذلك في إطار شكل جديد هو بنية مجسم الجمل بالذات أو''ⴰⵖⴰⵎ ⵏ ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ''. والتـأليف بين مواد قديمة لإنشـاء أشكال جـديدة هو من المقومات الأساسية للإبداع في كل مستوياته. وكنماذج للعلاقات المنشأة داخل هذا المجسم نورد ما يلي :

1 – لتشكيل قوائم الجمل يؤتى بشخصين، أحدهما بمثابة قائمتيه الأماميتين والآخر بمثابة قائمتيه الخلفيتين، وهما يحملان على رأسيهما هيكل مجسم الجمل الذي يتكون من الجدع والعنق والرأس المصنوعة من الأشياء المتباينة الآنفة الذكر،



الجمل

2 – يستعان في صنع هيكل الجمل بعمود خشبي في طول هذا الجدع، أي ما بين ذيله ومقدمة عنقه، وبكرة بلاستيكية في حجم كرة القدم، بعد تشطيرها إلى نصفين متساويين، يثبت كل منهما بإحكام وبشكل مقعر إلى أسفل في طرفي العمود الخشبي، وذلك بغرض وضع رأس كل من حامليه داخل تجويف كل نصف أثناء حمله، بعد حشو التجويفين بما يقي الرأس ويساعده على التحمل كالصوف أو القطن وما اليهما.

3 – لإبراز الأبعاد الأساسية لمجسم الجمل كانتفاخ جانبي البطن واحديداب الذروة تستعار الإطارات الحديدية للدراجات النارية (Les jantes) وتدمج في المجسم بربطها بالعمود الخشبي بتقنيات ووضعيات تتم عن ذكاء عملي راق تعطي للمجسم الأبعاد والنتوءات المطلوبة.

4 – لتشكيل عنق الجمل يستعان بعتلة خشبية، من التي تستعمل كمقبض للفأس أو ما إليها، يمسكها الشخص الأمامي الحامل لهيكل الجدع، بحيث تكون في وضعية قائمة أو مائلة كوضعية عنق الجمل بالنسبة إلى جدعه وتبدو في أسفلها متصلة بهذا الجدع عند القائمتين الأماميتين. أما في طرفها الأعلى فهي متصلة بفكين عظميين لرأس حمار أو بغل بكامل أسنانه، يمثل رأس الجمل، وهو مربوط برباط يمسك بطرفه ماسك العتلة نفسه، فيتحكم بواسطته في تحريك الفك السفلي، إذا جذبه انفتح فم الجمل، في حركات، كحركات المضغ والعض وما إليهما، وإذا أرخاه انسد، وأحدثت الأسنان عند التقائها اصطكاكا مسموعا ومثيرا للضحك.

5 – بعد تركيب أجزاء جسم الجمل تغطى كلها، والشخصان الحاملان لها من داخلها، برداء على مقاسها، وفي لون وبر الجمل، مع إثبات قطع من الصوف عليه في لون وبر الجمل

أيضا، فيكتمل المجسم حينئذ وينتصب واقفا، ويبقى أن على حامليه مواصلة التمارين لإتقان مشية الجمل وركضه، وطريقة بروكه ونهوضه ومختلف حركاته. وهو ما يركز عليه المؤهلون لأدائها أثناء المرحلة الإعدادية.

ويذكر أن جمل ''ⵉⵎⴰⵖⵔⴰⵏ'' هو مجسم للجمل الوحيد الذروة المعروف محليا، ولم يضيفوا مجسم الجمل ذي الذروتين إلا مؤخرا، وذلك ربما في إطار تطوير مختلف أدوات وآليات ''ⵉⵎⴰⵖⵔⴰⵏ'' . ويذكر أيضا أن كل فرقة من فرق ''ⵉⵎⴰⵖⵔⴰⵏ'' تعمل على صنع واقتناء أكثر من مجسم لهذا الصنف أو ذاك من الجمال، وتشتغل بها كلها في عروض نفس السهرة.

ب- الحمار ⴰⵖⵢⵓⵍ

مجسمه كمجسم الجمل من حيث تباين المواد التي تدخل في بنائه، ومن حيث براعة مهندسيه في ربط علاقات جديدة بين هذه المواد خارج سياقها الأصلي وإن كان أقل تعقيدا من مجسم الجمل. وما يختلف فيه مجسم الحمار- ومعه مجسم البغل أيضا - عن باقي مجسمات ''ⵉⵎⴰⵖⵔⴰⵏ'' هو حرص هؤلاء على أن يُحمّلوه العديد من الدلالات التي تقترن بالحمار ⴰⵖⵢⵓⵍ عادة في الثقافة الشعبية المحلية، فيقودون الفرجة من خلاله إلى ما هو معهود في عروض''ⵉⵎⴰⵖⵔⴰⵏ'' من استخفاف بالمواضعات الأخلاقية، واعتماد خطاب بذيء الألفاظ، وهو ما يدخل في نسيج التعامل مع كل مجسمات وأدوار ''ⵉⵎⴰⵖⵔⴰⵏ'' ، مع تفاوت في مدى هذا الاستخفاف، لذلك يدمجون في مجسم الحمار، وكذا مجسم البغل ما تقتضيه الإحالة على هذه الدلالات من مواد وأشياء ويؤلفون بينها لتعطي للمجسم الشكل الدال عليها على الطريقة التالية :

يقع التركيز في هذا المجسم على عنق الحمار ورأسه وعلى ملحقاتهما كاللجام والأربطة الجلدية المتصلة به، وذلك بإتقان تجسيدها من مواد مختلفة تتيح الحصول على شكل عنق الحمار ورأسه مع إبراز حجم عينيه وفمه وأذنيه الطويلتين بشكل خاص مع العناية بإثبات أربطة اللجام في أماكنها على طول جانبي رأس الحمار، وعلى جبينه بمهارة وإتقان.

أما الجزء الأكبر من المجسم فالذي يجسده هو الشخص الذي يلعب دور الراكب على الحمار، وذلك من خلال سلهام واسع يرتديه، ويوهم أنه يغطي به جذع الحمار، مشكلا برجليه قائمتي هذا الأخير الأماميتين فيتكامل بذلك مع مجسم العنق والرأس الذي يتقلده مربوطا إلى عنقه، فيبدو المجسم في صورته النهائية شكلا لحمار عليه راكب يمسك الرباط الجلدي المتصل باللجام بيده اليسرى، ومن ورائه بقية جدع الحمار وذيله، ويمسك بيده اليمنى ما من أجله صنع هذا المجسم أساسا، وهو عضو الحمار التناسلي، يخفيه تحت السلهام أحيانا، ويشهره أحيانا أخرى وهو يتألف غالبا من عتلة خشبية في طول مبالغ فيه لعضو الحمار الواقعي مكسوة بالإطار المطاطي

الداخلي لعجلة الدراجة النارية أو العـادية (Chambre à air) ليعطـيه لون السواد، وذلك بعناية فائقة تبرز كل خصوصياته وأبعاده ولواحقه.

ج- البغـل ⴰⵙⵔⴷⵓⵏ

لا يختلف مجسم البغل عن مجسم الحمار إلا في بعض التفاصيل التي يقتضيها التمييز بينهما في مظهرهما الخارجي، وبشكل خاص في تقنية صنع عضوه التناسلي التي تختلف عنها في مجسم الحمار. إذ يستعيرون لتجسيده يقطينة طويلة وغليظة من فصيلة اليقطين المسمى محليا "ⴰⵙⵍⴰⵡⵉ" وذلك بعد تربيتها لهذا الغرض وتجفيفها وإفراغها مما بداخلها من بذور. وفيما عدا ذلك فهو نفس المجسم سواء من حيث تقنيات التأليف بين المواد والأشياء التي يتكون منها، أومن حيث التكامل بين مجسم عنقه ورأسه وبين الشخص الذي يركب عليه، وكذا من حيث البعد الدلالي والفرجوي لإبراز عضوه التناسلي، وهو ما يعفينا عن إعادة ما قلناه عن مجسم الحمار.

هذا ولاقتران الاشتغال على هاذين المجسمين بالتحرر من كل ضابط أخلاقي فإن المؤطرين يعمدون إلى تأهيل عدة أفراد من ذوي الاستعدادات الجسمية والنفسية المؤهلة لتقليد مختلف حركات وركلات الحمـار والبغـل، والقـادرين علـى التعامـل ببذيء الكلام وإتيـان الحركـات اللاأخلاقية بمنتهى الجرأة، ودون أي استحياء.

د- البقرة ⵜⴰⴼⵓⵏⴰⵙⵜ

يتكون هذا المجسم من جزأين رئيسيين هما: الهيكل العظمي لرأس البقرة والشخص الذي يتقلده، ويشكل بجسمه بقية جسم البقرة. ويختار هذا الهيكل من بين هياكل الرؤوس المجلوبة إلى الحوش، على أن تكون كل أجزائه سليمة، وبشكل خاص قرناه اللذان ينبغي أن يكونا قرنين للبقرة المعروفة محليا. ويستعين التقنيون في تشكيل مجسم رأس البقرة بمواد مختلفة كخرق من الثوب أو قطع من الصوف أو ما إليه، وذلك لإبراز أجزائه كالعينين والأذنين، ولحشو فراغات ما بين عظامه أو تغليفها باللون المراد للبقرة، مع الحرص خلال كل ذلك على أن يكون المجسم قابلا لأن يحمل دون عناء على رأس الشخص الذي سيتقلده. أما هذا الشخص فانه يختار ممن يستطيعون حمل هذا المجسم، وممن يتقنون في نفس الوقت ربوض البقرة وبعض حركاتها وخوارها، إذ يدخل بكل جسمه في كيس كبير معد لهذا الغرض ليجسد به وبجسمه جذع البقرة، بعد إثبات مجسم رأسها بإحكام على رأسه، فيتكون من ذلك الشكل المطلوب لما يسمى بقـرة ئمعشار أو"ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ ⵏ ⵜⴰⴼⵓⵏⴰⵙⵜ".

هـ- الضبـع ⵉⴼⵉⵙ

هو أبسط مجسمات "ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ" سواء من حيث مكوناته أو من حيث تقنيات التأليف بينها، إذ لا تتعدى قناعا بالملامح التي يفترض أنها ل ⵉⴼⵉⵙ كما هـو فـي المـتخيل الشعبي المحلي، بأذنين بارزتين وعينين يقظتين، وأنياب متأهبة للافتراس. يختار لحمله شخص خفيف الحركة سريعها، يجيد العدو والوثب ومختلف حركات الضبع عندما يهاجم طريدته، وهي ذات الحركات البسيطة التي يقتضيها أداء الدور المنوط بالضبع خلال مرحلة العروض، لذا فان إعداد هذا المجسم وكذا اختيار لابسه وتدريبه لا يتطلب الكثير من المجهود في هذه المرحلة.

و- مـركـب بحـري :

يدعى »البابور" أو "ⴰⵏⴰⵓ ⵏ ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ" وهو من أقدم المجسمات وأكثرها شهرة، وهو أيضا أكبرها حجما وأكثرها تكلفة، لذلك يحرص المنظمون أسابيع قبل عاشوراء، على تفقد ما كان مستعملا منه في دورات سابقة، لترميم ما تلاشى أو فسد منه، أو تفويض أمر بناء مركب جديد لبعض الصناع التقليديين من قدماء"ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ"، أو لغير هؤلاء بإشراف من له منهم خبرة بالأدوار التي أريد له أن يؤديها خلال العروض. إذ بالعلاقة مع هذه الأدوار تتحدد نوعية مكونات البابور، وتقنيات التأليف بينها، وآليات تحريكه، وكذا مختلف توابعه ولواحقه. وهي تقنيات وآليات تبرز، هنا أيضا، مهارات هؤلاء، ليس في إدراك العلاقات بين تلك المكونات فحسب، ولكن في إبداع علاقات جديدة فيما بينها وفق مقتضيات تلك الأدوار.

وقد لا نحتاج للإطالة بالحديث عن تقنيات إعداد وتشغيل هذا المجسم بغاية إبراز تلك المهارات، فقد تحدثنا عنها سابقا من خلال مجسمات أخرى ولو أنها هنا أرقى وأكثر وضوحا. فنكتفي بالإشارة إلى أن البابور من المجسمات التي لم تختـف فـي مهرجانات"ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ" إلا مؤخرا إذ ظل يذرع دروب المدينة وساحاتها، بدل أن يمخر عباب البحر إلى ما بعد سنة 2000 أو2001 حسب شهادات من التقينا بهم من نشطاء "ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ"، ومن فعاليات جمعوية محلية مهتمة.

تطور طاقم المجسمات:

نستطيع أن نتحـدث بقـدر مـن اليقيـن عـن التطـورات أو التراجعـات التـي طالت مجسمـات "ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ" خـلال خمسـة عقـود عايشـنا طيلتها هـذه المجسمات بما أثارته من مشاعر تحولت من تهويل في قدراتها أثناء الطفولة، إلى الاستمتاع بعد ذلك بأداءاتها الحركية منها والكلامية، وذلك كلما كان الحضور لمهرجان "ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ" متاحـا، وكلما سمـحت مختلف المتغيرات لهؤلاء لإحياء هذه المهرجانات بكامل طواقمهم المختلفة. فقد اختفت منذ عدة سنوات مجسمات كان ارتباطها أكثر قوة بما يشكل ابرز خصوصيات "ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ" ، وهـي القائمة على أداءات فرجوية متنوعة، بما تقترن به من إخلال بمقتضيات الأخلاق العامة لكن على سبيل الهزل الذي لا يلحق

الأذى بأحـــد. ومن المرجح أن يكون هـذا الاختفاء مـن تـداعيـات المـنـع الـذي طـال مـهـرجـان "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" للعديد من السنوات.



«من المجسمات المستحدثة»

وهكذا اختفت مجسمات الحمار والبغل والضبع والبقرة، واختفى معها رصيدها الفرجوي القائم على تشخيصات لأعمال المزارعين التقليدية، وتقديمها في إطار العروض التمثيلية بما تقتضيه من تقليد لليهود، وتسمح به من قول مباح وغير مباح، تلميحا وتصريحا. كما اختفى مجسم البابور لأسباب قيل أنها مالية وتقنية. وإذا كان الأحياء مـن قـدماء "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" مازالـوا يتذكرون هذه المجسمات، ويحتفظون بذكريات من إسهاماتهم بها في العديد من الدورات، فان اللقاءات التي أجريناها مع فعاليات من الجيل الحالي ل"ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"، أبانت عن جهل، يكاد يكون تاما، بهذه المجسمات، وأن هؤلاء لا يعرفون عنها إلا ما تواتر من طرائف بعض من كانوا يشتغلون بها.

أما المجسمات التي تروج حاليا في عروض "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" فهي مجسم الجمل وحيد الذروة المألوف محليا، ومعه مجسم ذي الذروتين المستحدث مؤخرا، وفي الدورات الثلاث الأخيرة لاحظنا مجسمات جديدة لحيوانات غير معروفة محليا كالحمار الوحشي، والزرافة، والديناصور، وسمعنا أثناء الإعداد للدورة الأخيرة عن مجسم للفيل قيد الإنجاز. لكن مبتدعيه لم يتمكنوا من إتمامه، فأجلوه ربما للدورة القادمة. وإذا كانت كل الحيوانات التي أثارت فضول "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"، في هذا الصدد مألوفة محليا، وحاملة لدلالات ثقافية محلية معينة، أهلتها لأن تكون ضمن عناصر عـُـدَّة الاحـتـفـالات لـدى "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" ، فإن استحداث مجسمات الحمار الوحشي والديناصور والزرافة، وهي حيوانات غريبة عن المنطقة وعن ثقافتها يبدو نشازا ويفتقد إلى تبرير.

هل يخضع اختيار الحيوان أو الشيء موضوع هذا المجسم أو ذاك لمعايير معينة؟ وما هي هذه المعايير؟

بالنظر إلى أن قوام حفلات ''ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ'' هو أساسا النزوع إلى اللهو والترفيه من خلال كل الأشكال الفرجوية الممكنة، فإن هذا المطلب هو الذي يملي مقتضياته على ''ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ'' ، ووفق هذا المطلب تتم الاستعانة بكل ما يمكن أن يساهم في تحقيقه من أدوات وآليات مادية كانت أو حيوانية أو بشرية. لذا فالدفوف والطبول وكل المجسمات وفعاليات كل الطواقم هي أدوات مسخرة لخلق الفرجة والإمتاع. ومن ثم فمعيار اعتماد هذه الأداة أو تلك، في هذا الطاقم أو ذاك، هو مقدار ما يمكن أن تساهم به في خلق الفرجة المأمولة. وهو ذات المعيار الذي خضع له اختيار هذه المجسمات، فبعضها يساهم في إنتاجها بشكله ومظهره المثير كالبابور والحمار الوحشي والزرافة والديناصور، وبعضها الآخر بحركاته وما اقترن بها من فحش الكلام كمجسم الجمل والضبع، فيما يخلقها مجسم الحمار المحلي والبغل بالشكل والمظهر والحركات وفحش الكلام وغيرها في آن واحد. وهذا يعني أن اختفاء الأشكال الكلاسيكية من هذه المجسمات هو حتما اختفاء لرصيد فرجوي هائل من تراث ''ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ'' .

3 - الطاقم المتجول:

داخل التصنيف الذي اقترحناه لمختلف فعاليات ''ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ'' ، بناء على ما يميز أنشطة كل منها داخل المجموعة، اقترحنا أيضا نعت هذا الصنف بالطاقم المتجول، وذلك بالنظر إلى التنقل الذي لا يتوقف لفعالياته عبر جنبات ميدان الحفل، متى وحيثما بدا لها ذلك، ودون أي ارتباط في عملها لا بالطاقم الموسيقي، ولا بالمجسمات، فهي قد تشرع في أداء عروضها بمجرد خروجها من الحوش، وعبر الدروب والأزقة المؤدية إلى مكان الحفل، وتواصل أداءها داخل ال(ⵅⵓⵇ) موازاة للعروض الموسيقية الراقصة، وربما بعدها أيضا خارج ال (ⵅⵓⵇ) . ويعزى ذلك إلى ما أنيط بها من مهام إضافية، فهي من الموارد المالية ل''ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ'' ، ومحل ثقة المؤطرين، إذ يسمح لها، ومعها حاملو المجسمات، بالعمل على جمع مبالغ مالية من الجمهور لقاء ما تؤديه من أدوار، ولقاء ما تؤديه أيضا باقي الفعاليات.

غير أن فعاليات هذا الصنف كثيرة ومتنوعة، ويتعين لذلك التمييز فيها بين فعاليات قارة هي من المكونات الأساسية لـ ''ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ'' كالحزان، و''ⴰⵖⵖⴰⵡⴰⵜ''، و ''ⵛⵎⵉⴷⴰ''، وبين فعاليات ثانوية قد تحضر في عروض بعض الدورات وقد تغيب عنها، وهي مستحدثة في معظمها، ومازالت تتناسل على مر الدورات، وذلك بحكم مرونة النظام الداخلي لهيئة ''ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ'' ، وانفتاحه المستمر أمام ما يبدعه أفرادها من أدوات احتفالية جديدة بغاية تنويع آلياتها، وتطوير الكلاسيكية منها، طالما التزمت هذه الإبداعات بالمواصفات التي تعطي لحفلات ''ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ'' خصوصياتها.

ويحرص المؤطرون في مرحلة الإعداد على فحص ما استجد من هذه الفعاليات بغاية التأكد من إمكانياتها الفرجوية، ومدى التزامها بهذه المواصفات، فيما لا تحتاج الفعاليات القارة، وكذا التي شاركت في دورات سابقة إلى كبير إعداد. هذا وتتحصر الفعاليات القارة في ثلاث شخصيات هي: الحزان، و "ⵜⴰⵡⴰⵙⵙⴰ" ، و "ⵛⵎⵉⴷⴰ" .

أ- الحــزان:



من تشخيصات الحزان

هو كبيــر جماعة"ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"وإمامـها ومــرشدهــا الروحي، مثلما هو في متخيل ساكنة المنطقة، كبير اليهود وإمامهم، ومرجعيتهم الدينية، بصرف النظر عما إذا كان كذلك في سلم المراتب الدينية اليهودية أم لا. ولفظة الحزان مستعارة، كما هو واضح من قاموس المصطلحات الدينية لليهود المغاربة حيث تعني إمام البيعة وخادمها[3]. أما لدى "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"، فإن معناها يتحدد من خلال المهام التي أسندوها للحزان داخل المجموعة، فهو الإمام والمفتي والمرجع الدينـي، لكن على طريقة "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" الخاصة، ومن خلال أدوات وأشياء يتقلدها لترمز إلى هذه المكانة، منها سبحة طويلة من أصداف الحلزون ذي الحجم الكبير تتدلى من عنقه إلى مستوى ركبتيه وحباتها بين أصابعه في حركات الحمدلة والتسبيح، وكذا نظارات بالية من أي نوع كان، بالإضافة إلى القناع الذي تتم ملامحه ولحيته الكثة والطويلة عن المجهود الذي بذل في التأليف بين عناصره حتى يماثل وجه الحزان كما هو في متخيل الجماعة.

يختار من يقوم بدور الحزان من بين الأفراد الأكبر سنا ممن يؤهله لذلك تدرجه في العمل داخل طواقم "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"، واكتسب خلالها دراية بوظيفة الحزان من منظور هؤلاء، وبأساليبه في أدائها إضافة إلى ما تقتضيه ممارسة هذه الأساليب من مؤهلات ذاتية كالجرأة، والطلاقة، والقدرة على الإقناع، ويسهر من وقع عليه الاختيار للقيام بهذا الدور على جمع المواد اللازمة لإعداد عُدَّة الحزان وأدواته. على أن أبلغ هذه الأدوات دلالة هو كتاب ضخم وقديم يتقلده باستمرار على أنه كتاب التوراة، أو زبور داوود، وعنه يصدر، في كل ما يلقيه، بأمازيغية اليهود، من مواعظ ساخرة وأدعية مثيرة تتضمن عبارات ليست دائما نظيفة. ومنه يستقي، في ما يقول،

(3) حاييم الزعفراني: يهود المغرب والأندلس، ترجمة أحمد شحلان، ج II ص. 339.

كل ما ينطق به من تنبؤات، وما يوزعه من وصفات علاجية على من يطلبها من النساء بشكل خاص، تشتمل على أدوية بأسماء غريبة، قد لا يكون لها مقابل موضوعي أو ترمز إلى ما ليس الجهر به مباحا كالأعضاء التناسلية للرجال والنساء والحيوان، وما يرتبط بها من لواحق أو عمليات. ويشير الحزان بمثل هذه الوصفات على النساء، وبشكل خاص على الراغبات منهن في الإنجاب، أو اللواتي يشتكين من أمراض معينة، يرى الحزان أن علاجهن رهين باتباع مثل هذه الوصفات، على أن لجميع الحالات الممكنة وصفات جاهزة عند الحزان، إذ أن الحزان الماهر هو الذي يتقن ابتكار ما لا حصر له من أدعية ومواعظ ووصفات علاجية من هذا النوع، ويتلقى مقابل ذلك مبالغ مالية. ولديه إجابات وتعليقات آنية يتحدد مضمونها بالعلاقة مع مقدار هذا المبلغ أو ذاك، وتكون ساخرة ولاذعة تجاه من تجرأ فامتنع عن الأداء. هذا، وتفرض هذه المهام، وكذا المواصفات اللازمة لأدائها على المؤطرين إخضاع المرشحين لأدائها لتداريب إعدادية في الحوش ومواصلتها، وتتبع حصيلتها الميدانية أثناء العروض.

ب- تاوايا ''ⵜⴰⵡⴰⵢⵢⴰ''

الكلمة أمازيغية، وتعني: الأمَة، وهي من المكونات الأساسية ل ''ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ''. والأمَة في التقليد المحلي دائما سوداء، ولأن الإماء في هذا التقليد المحافظ هن اللواتي كن يتولين تدبير شؤون النساء المحتجبات غالبا، ويتوسطن بينهن وبين تجار المواد ذات الصلة بما هن في أمس الحاجة إليه كالحلي والألبسة ومواد الزينة، وأدوية بعض الأمراض الشائعة. فإن مهام ''ⵜⴰⵡⴰⵢⵢⴰ''خلال عروض ''ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ'' هـي امتداد لهذه المهام التقليدية للأمَة، لكن بطريقة ''ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ'' الخاصة. وتتحدد هذه المهام في التجول بين المتفرجات من النساء لعرض مثل هذه البضائع، ومعها أشياء أخرى ذات دلالات رمزية أو صريحة تتجاوز هذه المواد، وفي كل ذلك يظل أسلوب ''ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ'' القائم على بذيء العبارات والألفاظ هو الطاغي في كل الحوارات بين ''ⵜⴰⵡⴰⵢⵢⴰ'' وزبوناتها من النساء والفتيات، خلال تقديمها لهذه البضائع، وعند إبراز فوائدها المزعومة، أو وجوه استعمالاتها وكذا عند المساومة على أثمنتها.

ولأن العنصر النسوي لا يسمح له أبدا بالمشاركة في ''ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ''، فإن دور''ⵜⴰⵡⴰⵢⵢⴰ'' يسند إلى من له مؤهلات لأدائه من الشبان، ويعمد من وقع عليه الاختيار إلى إعداد نفسه لتقمص شخصية ''ⵜⴰⵡⴰⵢⵢⴰ'' بالتدريب على تقليد صوتها، ولكنتها، وأساليبها في المتاجرة، بالإضافة إلى إعداد اللباس الذي هو نفسه لباس نساء المنطقة، وأدوات التنكر، وضمنها مواد لتسويد الوجه والأطراف، ومحتويات البضاعة، وهي مواد وأشياء لا تخرج في دلالاتها الرمزية والصريحة عن ذات الأسلوب الذي يقترن بخطاب''ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ''، وذلك كقضيب الرجل المصنوع بعناية فائقة من الخشب أو الجبص وما إليهما، وبعض الحلل المصنوعة من مواد لا قيمة لها كقلائد من صدف





من تشخيصات : تاوايا ''ⵜⴰⵡⴰⵢⴰ''

الحلزون، وخواتم وأسورة من القصدير أو من غيره بالإضافة إلى "أحمد أوكتوبر" وملابسه ولوازمه وأشياء أخرى هي في حد ذاتها لا معنى لها إلا ما تعطيه لها ''ⵜⴰⵡⴰⵢⴰ''، أو تحيل عليه مما له علاقة بهذا الخطاب، من خلال تقديمها لها كوصفات للعقيمات أو للعوانس، أو للراغبة في التحكم في زوجها، أو في تضخيم قضيبه، أو تضييق فرجها، بالإضافة إلى تعمد تحوير أسمائها أو تحوير النطق بها لإعطائها حمولات جنسية صريحة أو رمزية تمتع النساء، وتثير انشراحهن، وقد يعتقد البعض منهن في صحة الشروحات التي تقدمها ''ⵜⴰⵡⴰⵢⴰ'' في هذا الصدد.

ج- اشْميحة ⵛⵎⵉⵃⴰ

تنطق هكذا بالشين الساكنة، وهي زوجة الحزان والشخصية النسائية الثانية بعد ''ⵜⴰⵡⴰⵢⴰ'' في هيئة ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ''، والوحيدة التي تمثل دور امرأة يهودية في هذه الهيئة. إذ أن''ⵜⴰⵡⴰⵢⴰ'' أمَة سوداء، وليست يهودية فيما باقي فعاليات''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ''من اليهود الذكور، بالأسماء المتداولة محليا، مثل: موشي وحاييم، وهارون وداويد وغيرها. ويسند دورها، كدور ''ⵜⴰⵡⴰⵢⴰ'' ، إلى من يمتلك المواصفات التي تؤهله لتقليد النساء، ونساء اليهود بشكل خاص في رخامة الصوت، ولكنة التخاطب باللغة المحلية، وفي أساليبهن في اللباس والزينة والمشي والرقص والغناء وغير ذلك من السلوكات التي يفترض في متخيل''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' أنها خاصة بنساء أعيان اليهود اللائي تجسد اشميحة، بوصفها حرم الحزان نموذجا تمثيليا لهن.


من تشخيصات اشميحة

وخلال أيام ما قبل موعد الحفل يأخذ المرشحون لأداء هذا الدور في إعداد ما يتطلبه أداؤه من مواد وأدوات، ويتعلق الأمر بانتقاء مواد معينة لإعداد الأقنعة، وأخرى، وهي في الغالب صدفات الحلزون بأحجامها المختلفة، لصنع بعض أدوات الزينة، كالقلائد والأسورة والأقراط، وكذا إعداد الزي المفروض أنه لمعظم يهوديات المدينة، ويتكون عادة من قميص طويل مزركش على أنه قفطان، ومن حزام كيفما كان، ومنديل معروف محليا لغطاء الرأس لدى اليهوديات، إضافة إلى جمع نماذج مما تواتر في ذاكرة "ⵔⴰⵛⵄⵎⵉ" من أقوال وإنجازات من أدى قبلا دور اشميحة بغاية العمل في ضوئها على إعداد ما يمكن إعداده منها. وينخرط هؤلاء في العروض التجريبية داخل الحوش للتدريب على التعامل مع ما أعدوه منها في تشخيص المهام الأساسية لشميحة، وهي مهام تتمحور بشكل عام على وظيفتها من حيث هي زوجة الحزان، وقد تتقاطع في كثير منها مع مهام "ⵜⴰⵍⴰⵢⵢⴰ". هذا ولا نحتاج إلى إعادة القول بأن ما تواتر من هذه الأقوال والإنجازات وما سيقال أو ينجز لاحقا على منوالها، لا يخرج شكلا ومضمونا عما تواتر من خصوصيات خطاب "ⵔⴰⵛⵄⵎⵉ" .

إلى جانب هذه الشخصيات الثلاث: الحزان"ⵜⴰⵍⴰⵢⵢⴰ" و "ⵛⵎⵉⴷⴰ"، وهي قارة وأساسية في الطاقم المتجول وفي هيئة "ⵔⴰⵛⵄⵎⵉ" ككل. هناك فعاليات متجولة أخرى تستحدث من دورة إلى أخرى في إطار نزوع الأجيال الجديدة إلى تطوير أداءاتها بإضافة الجديد من تقنيات إنتاج الفرجة إلى التقنيات التقليدية، وهي فعاليات متعددة قوامها أفراد يختارون تشخيص بعض الحرف أو بعض الممارسات الاجتماعية الشائعة، وكذا بعض العمليات التي لا معنى لها إلا ما تتيحه من حيث هي عديمة المعنى من إثارة وإمتاع للجمهور، وهي بالإضافة إلى ذلك متباينة لا رابط فيما بينها سوى أنها تنتمي إلى فرجة "ⵔⴰⵛⵄⵎⵉ" بحكم خضوعها للمنطق أو اللا منطق الذي يحكم هذه الفرجة. وسنتوقف لاحقا عند نماذج من هذه الفعاليات، التي عليها أن تنكب في هذه المرحلة على إعداد وتجريب مختلف المواد والأدوات، وكذا المضامين التي يقتضيها أداء الصيغ الفرجوية التي تقترح الإسهام بها في عروض المهرجان.

تطور الطاقم المتجول:

بغض النظر عن باقي الفعاليات المتجولة التي قد تحضر أو تغيب في هذه الدورة أو تلك عرفت شخصيات الحزان و"ⵜⴰⵡⴰⵢⵢⴰ" واشميحة، بما هي فعاليات قارة وأساسية في هذا الطاقم تغيرات هامة طالت شكل أداء أدوارها، ومحتويات هذه الأدوار على السواء.

ويتعلق الأمر، فيما يخص شكل الأداء، بعدد الأفراد الذين يؤدون دور كل من هذه الشخصيات داخل نفس العرض، إذ أن الذي كان يشخص كلا منها هو فرد واحد داخل العرض، فتشتمل بذلك تشكيلة المجموعة على مؤد واحد لأدوار كل من هذه الشخصيات، أي على حزان واحد، و "ⵜⴰⵡⴰⵢⵢⴰ" واحدة و "ⵛⵎⵉⵃⴰ"واحدة. غير أن الباب صار بعد ذلك مشرعا لأكثر من فرد واحد في أداء كل من هذه الأدوار، وذلك إما بتوزيع المهام المرتبطة بكل شخصية، أو بتكرار نفس الشخصية من طرف عدة مؤدين. فصرنا نرى في ال(ⴳⵓⵕ) الواحد عدة حزانات، وأكثر من "ⵜⴰⵡⴰⵢⵢⴰ" وعدة اشميحات. ويبدو أن المؤطرين لا يمانعون في ذلك، أو أن لا أحد يمكن له أن يحول دون هذا التعدد شريطة الالتزام بقواعد اللعبة ومعاييرها. هل كان لابد من هذا التعدد؟ وهل يتأتى معه الحفاظ على خصوصيات الفرجة كما لو كان المؤدي فردا واحدا؟

أما من حيث محتويات هذه الأدوار فقد كان من المنطقي أن تختفي منها كل التشخيصات التي لم يعد لها حضور في الممارسة الاجتماعية الواقعية، كعمليات الحرث والحصاد والدراس التقليدية وما إليها على سبيل المثال، وأن تحل محلها تشخيصات أخرى لعمليات وممارسات اجتماعية راهنة، فيما تراجعت الصبغة اليهودية التي يقتضيها أداء هذه الأدوار في تشخيصات هؤلاء لهذه الممارسات.

II - الأزياء والأقنعة:

يتجسد التنكر، بوصفه مبدأ أساسيا في طقوس "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"، من خلال أزياء وأقنعة، وأدوات أخرى عديدة تشكل إلى جانب المجسمات، آليات أساسية لخلق الفرجة وتنويع صيغها، وتأصيل خصوصياتها في ذات الوقت. ويبدأ إعداد هذه الآليات بتزامن مع إعداد المجسمات، وتفقد مختلف أدوات وآليات هذا الطاقم أو ذاك. ولأن كل مشارك معني بالتنكر، وفي غياب طاقم أو جهاز خاص بالأزياء والأقنعة داخل هيئة "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" ، فإن مهمة جمع موادها وعناصرها والتأليف بينها منوطة بكل مشارك، دونما إشراف مباشر من طاقم التأطير. وتتحدد نوعية هذه المواد والعناصر، وكذا أشكال التأليف بينها بالعلاقة مع خصائص ومواصفات ما يراد تشخيصه أو التشبه به من خلال فعل التنكر ذاك. ويتعلق الأمر بمبدأ أساسي ثان في طقوس "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"، هو مبدأ التشبه باليهود وبيهود المنطقة على وجه التحديد، في لباسهم وسحناتهم ولهجتهم، وفي حياتهم بشكل عام. ذلك لأنه بهذين المبدأين يتأتى تحقق المبدأ الأساسي الثالث في هذه

الطقوس وهو ممارسة خطاب ''ⵉⵎⴰⵛⴰⵔ'' القائم على تحطيم المقدس في كل تمظهراته.

في ضوء هذه المبادئ، وبمقتضاها تهتدي الفعاليات العاملة داخل طواقم ''ⵉⵎⴰⵛⴰⵔ'' إلى إعداد أزيائها وصنع أقنعتها، وما يقترن بها مما يحمل في اليدين أو على الرؤوس، أو يعلق في الأعناق وعلى الصدور، أو يثبت في مكان ما أو عدة أمكنة على ملبس اللاعب أو على جسده، بمعنى أن إعداد هذه الآليات لا يخضع لسابق تخطيط من لدن مؤطر أو مخرج مسؤول، أو هيئة موجهة تحدد النماذج المطلوبة، وتعين التقنيات اللازمة لإنجازها، بل يغلب الارتجال والطابع الفردي على هذا الإعداد، إذ ينكب كل فرد داخل الحوش على التأليف بين المواد البسيطة التي جمعها لإعداد زيه، وصنع قناعه بمجهوده الشخصي، وبناء على تصوره الشخصي أيضا لما ينبغي أن يكون عليه لباس ''ⵉⵎⴰⵛⴰⵔ'' وقناعه، وفق المواصفات المستمدة أساسا من الذاكرة الجماعية المحلية. ومع ذلك تتمايز الأزياء والأقنعة، ولا يكرر بعضها بعضا ولا تتشابه إلا في ما يشكل قاسمها المشترك، وهو قبحها الفظيع الذي به يتحدد انتماؤها إلى أزياء ''ⵉⵎⴰⵛⴰⵔ'' وأقنعة ''ⵉⵎⴰⵛⴰⵔ'' .

إن معايير قبول أو رفض هذا الزي أو القناع أو ذاك في حظيرة ''ⵉⵎⴰⵛⴰⵔ'' لا تتحدد إلا بالعلاقة مع ما يتيحه من إمكانيات لإضفاء قدر من القبح والبشاعة على من يتزيا به من المشاركين. ويمكن التأكيد على أن وظيفة الأزياء والأقنعة لدى ''ⵉⵎⴰⵛⴰⵔ'' هي تحويل المشارك إلى كائن مشوه، أي إلى يهودي كما هو في المتخيل الشعبي المحلي، الذي ساهمت عدة عوامل في بلورته، لعل من أهمها وضعية الفئات الفقيرة من يهود الملاحات المحلية، مع إضافات مهمة ومغالية تراكمت في هذا الصدد على مر السنين وعبر الأجيال، و إلا فالصورة لا تنطبق على كل يهود المنطقة في أي من فترات تواجدهم بها(4).

كيف يتأتى تجسيد القبح بالأزياء والأقنعة؟ وما مداه؟ وما الذي يبرره؟

1 - الأزياء:

لا يتعلق الأمر بأزياء خاصة، تُنتقى للإحالة على دلالات معينة، أو على طبقة اجتماعية متميزة، أو على شعب معين أو حقبة تاريخية، فلدى ''ⵉⵎⴰⵛⴰⵔ'' يتعلق الأمر بذات الملابس المتداولة محليا، وهي لا تعدو الجلباب والأقمصة بأنواعها والسراويل والسلهام والأحذية ولواحقها. غير أنها لا تصبح صالحة للاستعمال كأزياء ل ''ⵉⵎⴰⵛⴰⵔ'' إلا عندما تبلى وتتسخ،

(4) في احتفالات يهود المغرب بلالة ميمونة نجد شكلا معكوسا لتشبه تنكري من اليهود بالمسلمين يقول عنه حاييم الزعفراني : "وفي الخارج، إنه المهرجان، الاحتفال الكبير جماعات جماعات من الشبان، تقطع دروب الملاح، وفساتين الفتيات المرقشة تنافس لباس الشبان التنكري، يافعين وكهولا، جميعا يتنكرون في هذه المناسبة في ثياب النساء، أو يتبخترون في لباس عربي، يضعون الطربوش أو الشاشية الحمراء ويرتدون الجلباب الملون... وهكذا يبدي اليهود بشكل من الأشكال، الرغبة العميقة في التحرر الاجتماعي والسياسي بهذه العملية التنكرية التي يحاولون بها التشبه عن طريق اللباس بالجار البرجوازي المسلم..." حاييم الزعفراني: يهود الأندلس والمغرب. ترجمة أحمد شحلان، ج II- ص. 536.

وتصير أسمالا رثة وممزقة، بل إنهم يعمدون إلى جعلها كذلك إذا كانت مازالت سليمة أو نظيفة. فما لا يحيل المشاركين إلى مسوخ فهو ليس زيا صالحا للاستعمال لدى "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" .

وإمعانا في تجسيد هذا الشرط تتنافس فعاليات "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" على تشويه مظاهرها فتنكب داخل الحوش على استحداث كل ما من شأنه إبراز مظاهر القبح بخلق تشوهات إضافية من خلال الأزياء وعلى الأزياء ذاتها من قبيل:

أ- حشو الملابس بعد ارتدائها، وذلك على مستوى البطن، وعلى مستوى المؤخرة أو الكاهل بما يتيح إبراز انتفاخ كل منهما وتضخيمه، فينتفخ البطن متدليا من على الحزام الذي يدعمه، وتبرز الحدبة وكذا المؤخرة على نحو فظيع لكنه مثير وممتع إذا ما انخرط صاحبها في ممارسة الرقص، جماعيا كان أو فرديا.

ب- طلي الملابس بألوان مختلفة ومتنافرة، دونما غاية أو معنى ماعدا تشويهها وتشويه من يرتديها. وقد يثبت بعضهم على ظهره أو صدره أشياء أخرى منها شارات بعض الشركات التجارية[5] وبعض الأندية المشهورة لكرة القدم المغربية[6] والعالمية[7] والمحلية[8]، وشارات غيرها قد لا تكون موجودة، وقد لا تكون لها أية دلالة.

ج- تشويه الملابس ببتر أجزاء مهمة منها، كبتر أحد كمي القميص، أو إحدى رجلي السراويل، أو تمزيق هذه الأخيرة عموديا أو أفقيا بشكل يجعل مظهر لابسها غريبا، لكنه جذاب ومثير.

د- تعمد استعمال الأحذية وكذا الجوارب على شكل فردات متباينة الأشكال والأحجام والألوان، لا على شكل أزواج متناسبة، وهو ما يتيح للمشاركين إمكانيات لا حصر لها لخلق العديد من صيغ التشويه والتنافر من خلال عمليات للتأليف المعكوس فيما بين أشكال وألوان الأحذية والجوارب وأحجامها، وهي أصلا متنافرة وغير قابلة للتآلف.

هـ- ارتباطا بمبدأ الاستخفاف بالمعايير الأخلاقية وما إليها، يتعمد البعض تمزيق الملابس على مستوى الأعضاء المثيرة للخجل في الثقافة المحلية، وذلك بشكل يوهم بالكشف عنها، أو بانكشافها كليا أو جزئيا. وقد يتعمد البعض الآخر ارتداء ألبسة مثيرة خاصة بالنساء، بالإضافة إلى عمليات قلب الملبوس من الأزياء، واستبدال خلفه بأمامه، ووجهه بظهره، وأسفله بأعلاه.

---

(5) SATAS - ASTRAL - DANONE - OMO إلخ.

(6) الرجاء - الوداد - الجيش الملكي أو FAR.

(7) بارصا - ريال مدريد...

(8) حسنية باب أكلو

إن التنوع الكبير للأشكال المتداولة على أنها أزياء لدى "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"، وتعدد إجراءات التشويه التي تمارس عليها باستمرار، لا يسعفان على الإحاطة بها من خلال إخضاعها لمثل هذه التصنيفات، وإجمالا فالمبدأ الحاضر بقوة لدى كل المشاركين دون استثناء هو الحرص على الظهور في أقبح صورة وأبشع مظهر ممكن أثناء العروض.

2 - الأقنعة:

تشكل الأقنعة إحدى الدعامات الأساسية في فرجة "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"، بحيث لا إمكان لقيام هذه الفرجة دون الأقنعة التي يتوارى خلفها جميع المشاركين دون استثناء. ولعل التلازم بين "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" والأقنعة هو الذي يسند اقتراح كلمة (Mascarade) كمقابل فـي الفرنسـية لمصطلح "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"، وهو في تقديرنا اقتراح قاصر، يختزل طقس "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" كله في حمل الأقنعة، والحال أن فعل التقنع ليس إلا إجراء شكليا لغايات هي الأساسية لدى "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ". إذ أن دور الأقنعة هو إتمام تشويه ما لم تشوهه الأزياء في المظهر العام للمشارك، ويتولى كل مشارك صنع قناعه بنفسه، ونادرا ما تستعمل الأقنعة البلاستيكية الجاهزة رغم وفرتها، وسهولة الحصول عليها، ويبدو من عزوف المشاركين عنها أنها لا ترقى إلى تجسيد قبح الوجوه كما يريده هؤلاء.

ما مدى قبح الوجوه كما تجسده أقنعة "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" ؟

إن صناعة الأقنعة داخل الحوش هي أساساً سعي مستمر إلى تشويه الوجوه، كما الأزياء إجراءات لتشويه الهندام. فالمطلب هو نفسه وهو إنتاج كائنات كروتيسكية(9) يتقاطع فيها ما هو حيواني وما هو آدمي مع عناصر أخرى تشذ، لغرابتها، عن أي تصنيف، فمن أقنعة تجسد بأعلى درجة من التشويه وجوها بشرية، إلى أقنعة تحيل بمهارة عالية على وجوه مختلف الحيوانات كالكلاب والحمير والثعالب والخنازير والديكة والذئاب وغيرها، وهي في وضعيات تبسم أو تكشير، إلى أخرى لا تحيل على شيء أو كائن معين، لكنها مسوخ بشعة، بالإضافة إلى تأليفات مثيرة ومتعددة، كإثبات أذني الحمار لوجه آدمي، وإثبات ذيل الكلب مكان اللحية، وإعادة موضعة أعضاء الوجه بوضع الأنف مكان الفم، وهذا الأخير على الجبهة أو الذقن، وحذف إحدى العينين للاكتفاء بواحدة كبيرة على مستوى الأنف، أو وسط الجبهة، وما إلى ذلك من التأليفات الممكنة التي يبرع هؤلاء في تجسيدها.

هذا الإيغال في التجسيد الكروتيسكي عبر الأقنعة لم يكن معـروفا لـدى قدماء "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"، ومن الصعب معرفة متى بدأ النزوع إليه، إذ أن غاية ما كان يراعى في القناع لدى هؤلاء هو تجسيد وجه اليهودي كما هو في الملاح، أو في متخيل الجماعة لا تشويهه، وذلك من خلال أشكال تروم

(9) مصطلح جرى استعماله للإشارة إلى النزوع إلى إضفاء التشويه والقبح على الجسد لدى التشكيليين والأدباء والمسرحيين وغيرهم. انظر مارتن فان بورن BURN : الجسد الكروتيسكي. ترجمة حسن المنيعي ضمن كتاب: الجسد في المسرح، ص. 105.

إبراز الخصائص المشتركة لنموذج متخيل لهذا الوجه، كفضاء مغطى بالشعر كله ماعدا الوجنتين والجبهة، وجانبي الأنف، بلحيته الطويلة والكثة، وبالضفيرتين الطويلتين اللتين تتدليان من الفودين على الصدغين، بالإضافة إلى العناية بإبراز بعض الملامح المميزة للمظهر العام لوجه يهودي، ربما مع مبالغات، لكنها لا تذهب في التشويه بعيدا.

هذا ولا يعرف شيوع التعامل بالأقنعة الكروتيسكية حدودا لدى شبان ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' الذين يتنافسون في تخيل وإبداع أقبح النماذج وأكثرها شذوذا، ويبدو أن النزوع إلى إبداع مثل هذه النماذج متنام باطراد لدى هؤلاء من دورة إلى أخرى.

3 - اكسيسوارات أخرى:

هي أشياء عديدة لا حصر لتنوعها واختلافها، يحرص جميع المشاركين مهما كان الطاقم الذي يشتغلون فيه، على إعدادها، وابتكار وجوه استعمالها، منها ما يحمل في الأيدي أو على الأذرع، ومنها ما يتقلد على الكواهل، أو يثبت على الرؤوس، أو يعلق على الصدور، أو هنا أوهناك على ملبس ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ''أو على جسده، بالإضافة إلى ما يجر منها أو يدفع. وتتحدد وظائف هذا الحشد من الأشياء بالعلاقة مع وظائف الأزياء والأقنعة، إذ تتكامل معها بغاية إضفاء المزيد من الغرابة والتشويه على هيئة كل مشارك، وذلك من خلال خلق ضروب من التنافر فيما بين هذه الأشياء، من حيث أشكالها وأنواعها وأحجامها، وكذا من حيث مواقعها على أجسام اللاعبين، إذ لا يخضع التعامل معها إلا لمنطق واحد، هو مقدار ما تساهم به، بتضافر مع الأزياء والأقنعة في تحويل المشاركين إلى كائنات غرائبية مثيرة للنفور والإعجاب والسخرية وغيرها من المشاعر المتناقضة لدى المشاهدين.

ولإعطاء صورة عن تنوع هذه الأكسيسوارات، وعن أشكال التعامل معها في تأثيث شخوص ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ''، نحاول فيما يلي عرض نماذج مما يعدونه منها داخل الحوش، وذلك من خلال تصنيفها بناء على مواقعها على هذه الشخوص.

أ- فمن بين ما يوضع منها على الرؤوس قبعات أو بالأحرى ما بلي واتسخ من "تارازات" مختلفة المشارب والأصول، من محلية إلى أطلسية، إلى جبلية ريفية، وربما مكسيكية أيضا أو أوروبية أو مجهولة الأصل والمصدر، لأنها من صنع حاملها نفسه، تؤثثها بدورها أشياء تتدلى منها على أنها أهداب، وعليها بالونات نصف منفوخة، أو ريشات الدجاج، أو البجع على طريقة الهنود الحمر، ومنها أيضا خوذات واقية من النوع الذي يحمله عمال الأوراش، بالإضافة إلى كوفيات شرقية وعمائم محلية أو صحراوية بالية تلف كيفما اتفق على الرؤوس والأعناق. وقد تثبت عليها أشياء أخرى غريبة لا صلة لها بها، أو على شكل أذنين أو قرنين لبعض الحيوانات، إلى غير ذلك مما يمكن أن نستغني عن إطالة الحديث عنه.

ب- ومن بين ما يعلق منها على الصدور أو الأحزمة سبحات ذات الحبات العادية أو من صدفات الحلزون الكبير أو الصغير، أو من الحبات البلاستيكية أو الخشبية التي تستعمل كسند في مقاعد السيارات. ومنها سلال من القصب أو البلاستيك أو قُفّات بها أشياء مختلفة، إلى جانب بعض اللعب الخاصة بالأطفال وأدوات أخرى كمقص جز الصوف، والمنجل، وأحزمة حبال، وفردة حذاء كيفما كانت، وزجاجة إرضاع الأطفال، وشارات بعض الفرق الرياضية وكرات من أحجام وألوان مختلفة إلى غير ذلك من أشياء لا تربطها أي صلة فيما بينها خارج توظيفات ''ⵉⵎⵏⵛⴰⵔ'' لها.

ج – أما ما يؤثث ظهور اللاعبين من اكسيسوارات فمنها حقائب ذات أحجام واستعمالات مختلفة نسائية ومدرسية ورياضية، فارغة أو محشوة بأشياء مجهولة، ومنها قرب جلدية بالية، ودمى الأطفال، والسلال المستعملة للنحل، و "ⵜⴰⵣⵔⵜ" ونماذج من اليقطين السلاوي اليابس الذي أفرغ جوفه لأغراض فلاحية محلية، بالإضافة إلى رسوم وشارات ذات صبغة رياضية أو تجارية محلية أو عالمية، الخ.

د – ومن الأشياء التي تحمل في الأيدي، أو على الأذرع بعض من الأشياء الآنفة الذكر ذاتها، كاليقطين السلاوي، والسبحات، والسلال، ولعب أطفال مختلفة، إضافة إلى عكاكيز معقوفة أو غير معقوفة، وعليها شارات ورسوم شبيهة بالشارات الطوطمية، وأشياء أخرى كبقايا مظلة، أو مبخرة، وهيكل مذياع، وبعض الأدوات المستعملة محليا في مجالات الفلاحة والرعي وتربية النحل مما لا ضرورة لاستعراضها واحدة واحدة. ويبدو هذا الحشد من الأكسيسوارات في أركان الحوش أو في غرفه كأنها أكوام من سقط المتاع الذي يجدر التخلص منه بقذفه في النفايات.

هذا، ولا تستقر هذه الأكسيسوارات في موقع واحد، فقد تتبدل أماكنها من مشارك إلى آخر، فما هو محمول منها على الرؤوس قد يصير محمولا على الظهور أو العكس، كما قد يعلق المحمول منها في الأيدي على الصدور أو الكواهل أو العكس، وهكذا فلا منطق لتوزيع الأكسيسوارات إلا منطق التنافر، وتحري الأشكال والوضعيات الأكثر إثارة للاستغراب أو للإعجاب.

فما الذي يبرر كل هذا الحرص على تشويه الشخوص لدى ''ⵉⵎⵏⵛⴰⵔ'' ؟ ولم الإصرار على إضفاء كل ما هو متاح من ضروب القبح عليها؟

نجد لهذا السؤال إجابة تقليدية جاهزة تنبني على مبدأ أن التشوه شرط ضروري لقيام فرجة ''ⵉⵎⵏⵛⴰⵔ'' ، وأنه من المكونات الأساسية في بنية هذه الفرجة، وبدونه تفقد ما هو من صميم خصوصياتها. ويستمد قدماء ''ⵉⵎⵏⵛⴰⵔ''، وكذا المؤطرون عناصر هذه الإجابة من الترابط الوظيفي بين التنكر والتشوه في طقوس ''ⵉⵎⵏⵛⴰⵔ''؛ من حيث أن التنكر في بعده التشويهي إجراء

يقترن بمطلبين أساسين هما مطلب التشبه باليهود من جهة، ومطلب خرق المعايير والضوابط الأخلاقية السائدة من جهة أخرى. غير أن هذين المطلبين لا يستوعبان حجم التشوه الذي يطال الشخوص التي يشتغل من خلالها هؤلاء، وقد لا يقتضيانه، فإجراءات تنكرية محدودة، بالأزياء والأقنعة كافية لتشخيص مظهر أكثر يهود المنطقة فقرا، وكافية أيضا لإخفاء هوية كل مشارك حتى يتأتى له التعامل بالأخضر واليابس من خطاب ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ''. بمعنى أن الإفراط في تشويه الشخوص واستعمال ما بلي واتسخ من مرافق وأدوات، لدى الأجيال الراهنة لإيمعشار لا يتحدد بهذين المطلبين فحسب بقدر ما أضحى يتحدد أيضا بنزوعات كرنفالية لدى هؤلاء تروم إبداع شخوص، وخلق مشاهد تستقطب الجمهور وترغمه على المشاهدة وإبداء الإعجاب.

إن عمليات التشويه لدى''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' هي إبداعات فنية تتغيا نشر الفرجة وإمتاع المتلقي، هي إبداعات مشوهة، لكنها مع ذلك ذات دلالات ومضامين تعمل على إيصالها لمن يهمه أمرها، وهي لا تختلف من هذا المنظور عن أعمال فنية وأدبية تجسد جمال القبيح، وتبرز في التشوه، ومن خلاله، مظاهر جمالية لا تخطئها العين اليقظة، وفي ذات السياق فإن ما ينعت من أزياء وأقنعة ومجسمات وغيرها لدى ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' بأنه جميل أو مقبول أو ملائم "ⵉⵣⵓⵍⵖⵉ" ليس بالضبط ما هو جميل خارج هذا السياق، بل ما هو قبيح أو مشوه.

ثانيا: مرحلة العروض

بحلول التاسع من محرم من كل سنة، تكون طواقم ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' على أهــبة الاستعداد، ويقترب العد العكسي لانطلاق فعاليات المهرجان من نهايته، فتغادر الطواقم مقر الحوش، فتتجه بكامل عدتها وعتادها، المادي والبشري، إلى مكان الحفل، حيث تجري طقوس أخرى، هي الخاصة بإحراق ''ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ'' ، وينخرط الجميع في هذه الطقوس إلى أن تنتهي، إذ بانتهائها ينتهي العد العكسي لانطلاق المهرجان، وعلى بقايا نيرانها تسخن الدفوف والطبول التي تنطلق عروض اليوم الأول منه على إيقاعاتها. فعلى هذا النحو كانت تمارس معظم طقوس عاشوراء: بداية بعضها مرتبط بنهاية البعض، وانتهاء طقوس يفضي إلى انطلاق أخرى.

غير أن عدم الانتظام الــذي أصبحت تعرفه ممارسة طقـوس ''ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ'' حرر طقـوس ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' مـن الارتـباط بـها، وصار انطـلاق العـروض الأولـى مـن هـذه الأخـيرة رهـينا بحـلول موعدها السنوي، أي بعشية التاسع من محرم بعد صلاة العشاء، فتنتظم مختلف الفعاليات داخل طواقمها في ميدان الحفل بأزيائها وأقنعتها ومختلف أدواتها في انتظار إشارة الانطلاق. أو تنتظم انطلاقا من الحوش ذاته في موكب حافل يقطع الدروب والأزقة المؤدية إلى ميدان الحفل، على إيقاعات موسيقية متنوعة تعلن بها عن نفسها وعن وجهتها للجمهور الذي يترقبها.

وقـد جـرى التقليد عـلى أن تشتـرك فـي إحـيـاء حـفل اليـوم الأول فعـاليات مـن جـميع فـرق ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' المتواجدة بالمـدينة، وحاليا مـن مجـموعات ءيد ضلحا ''ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ''، وأيت امحمد ''ⴰⵢⵜ ⵎⵃⵎⴷ'' ، وءيد أكفا ''ⴰⴽⴼⴰ ⵉⴷ''، وذلك قبل أن تتوزع في الأيام الموالية على أحياء المدينة وساحاتها بتنسيق تام فيما بينها، وغالبا ما تكون عروض اليوم الأخير مشتركة أيضا، ومع ذلك فإن فقرات العروض ومحتوياتها وتمفصلاتها تبقى هي هي سواء كانت من أداء مشترك أو من أداء هذه المجموعة أو تلك. إذ يشتمل منها كل حفل على عروض موسيقية راقصة، وعلى عروض تمثيلية هزلية، إلى جانب عروض أخرى موازية تشتمل على العديد من الأنشطة المختلفة والمتنوعة، فتتوالى بذلك عروض الحفل على الشكل التالي :

I - العروض الموسيقية الراقصة :



التسخينات المؤذنة ببداية العروض

كما هو شأن ملابسات البداية في كل حفلات ''ⴰⵃⵡⴰⵛ'' المحلية، جرت العادة على أن تكون النار التي توقد لتسخين الدفوف والطبول بمثابة إيذان ببداية الحفل، فتبدأ حركات تسخينها، وتأخذ النقرات التجريبية عليها تسمع نفسها، ومعها النغمات التجريبية لباقي الأدوات كالنايات والناقوس، وهي مؤشرات يستجيب لنداءاتها مـن لم يحضر بعد من الجمهور الذي يفهم دلالاتها على انطـلاق وشيك للفرجة، فيتقاطر على الميدان أفـرادا وجمـاعـات، ويأخـذ ''ⴳⵓⵔ'' (10) ''ⵉⵎⵃⴰⵛⵔ'' في التشكل تلقائيا، وتنشط الحركات الاستعدادية للاعبين حاملي الأعمدة الخشبية، فترتفع الأصوات ولغط الجمهور الذي يتزايد باطراد. وترتفع وتيرة النغمات التجريبية التي لا تلبث أن تنتظم وتتناسق في لحظة فاصلة لتؤلف إيقاعا افتتاحيا يضع للتو حدا للغط الجمهور، ويحمل الجميع على الصمت والإنصات، معلنا بذلك انطلاق عروض المهرجان.

ويتعلق الأمر بانطلاق العروض الموسيقية الراقصة التي هـي قوام هذا المهرجان، إذ لا تتوقف خلاله إلا لتستأنف من جديد، أو لتفسح المجال للمشاهد التمثيلية التي تفتتح بدورها، وتختتم بمقاطع موسيقية، كما قد تتخلل بعضها، وهي من أداء فعاليات الطاقم الموسيقي الذي هو أكثر طـواقم ''ⵉⵎⵃⴰⵛⵔ'' عـددا وعـدة. ويمكن التمييز في هذه العروض، بناء على وظائفها ومواقعها في الحفل، بين عروض تمهيدية وعروض رئيسية، وأخرى تتخلل الحفل كفواصل، أو وصلات للربط بين فقراته الرئيسية.

(10) الكُور هو الفضاء الذي يتحرك فيه اللاعبون، وتؤدى فيه العروض داخل ميدان الحفل، مقابل الفضاءات التي يشغلها المتفرجون بما فيها الخاصة بالرجال، والخاصة بالنساء.

1 - عروض تمهيدية: ⵜⴰⴷⵓⴰⵙⵜ



مقدمة الطاقم الموسيقي

هي أداء افتتاحي يقدم في بداية كل حفل تمهيدا للعرض الرئيسي، يهدف من خلاله العازفون إلى الاستئناس بأدواتهم، وضبط نغماتها، واختبار مهاراتهم في إحكام التآلف والانسجام بينها، سواء عند أول لقاء مع الجمهور أو عند كل افتتاح للحفل في الأيام الموالية، لذلك تتنوع الإيقاعات التي تعزف في هذه المقاطع، إذ تستعار من عدة حقول الموسيقى الأمازيغية، ولا يشارك في العروض التمهيدية إلا العازفون وبعض الراقصين من مختلف الطواقم فيما تنتظر فعاليات هذا الطاقم، من حاملي الأعمدة الخشبية بداية العرض الرئيسي، وهو انتظار لا يطول كثيرا، إذ لا تلبث أنغام الإيقاعات أن تتبدل إيذانا ببداية الإيقاع الخاص بالعرض الموسيقي الرئيسي، فيسرع كل من هؤلاء إلى تقلد عموده الخشبي للانخراط في الحلقة الآخذة في التكون من أفراد الطاقم.

وتهدف العروض التمهيدية أيضا، في ما يؤكده بعض قدماء ''ⵉⵎⵖⵙⴰⵔ'' إلى ضمان استقطاب أكبر عدد من المشاهدين لفقرات العرض الرئيسي، وذلك بتأخير هذا الأخير لعشر أو عشرين أو حتى ثلاثين دقيقة، حتى يلتحق من لم يلتحق بعد بمكان الحفل، ذلك لأن الفرجة المتوخاة من أي حفل لا تتأتى إلا بالمتفرج، ومع المتفرجين، وكلما كان الجمهور عريضا كلما كانت الفرجة أكثر امتلاء وإمتاعا.

ولأن إيقاعات هذه العروض مستعارة من بعض حفلات ''ⴰⴷⵓⴰⵙ'' المحلية فقد اصطلحوا على تسميتها ⵜⴰⴷⵓⴰⵙⵜ أو ''ⴰⴷⵓⴰⵙ''، وهو ذات المصطلح الذي يطلقونه أيضا على المقاطع التي تعزف في فترات استراحة ذوي الأعمدة الخشبية أو كفواصل موسيقية بين فقرة وأخرى من العرض الرئيسي. غير أن وظيفة هذه الإيقاعات لا تنحصر بالنظر إلى خفتها وجودة أدائها، عند اختبار مدى تناغم أدوات العزف، أو عند تمتيع هؤلاء بقسط من الراحة، بل تمتد إلى الإطراب

وإثارة الشهية في تشغيل الجسد في الرقص، فيهب كل من هزته نغماتها من أفراد كل الطواقم، بما فيها حاملي المجسمات إلى الانخراط في رقصات شعبية محلية، فردية أو جماعية، غير أنها رقصات لا صلة لها برقص ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ''، كما لا صلة للإيقاعات التي تثريها بإيقاع ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' الذي لم يبتدئ بعد.

2 - العروض الرئيسية : ⵉⵎⵙⵔⵉⴳ

هي عروض لا عرض واحد، إذ فيما لا يؤدى من العروض التمهيدية إلا عرض واحد في بداية كل حفل، تؤدى من العروض الرئيسية، خلال الحفل الواحد، عدة عروض أو فقرات، تفصل فيما بينها فواصل من ⵜⴰⴷⵍⴰⵛⵜ ، أو من مشاهد تمثيلية هزلية، وهي رئيسية بالنظر إلى ما تشكله محتوياتها من خصوصيات ، هي من صميم خصوصيات طقوس ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ، بالإضافة إلى ما تتيحه من ضروب المتعة والإثارة مضمونا وشكلا. والاسم الذي يميزون به هذه العروض عن ⵜⴰⴷⵍⴰⵛⵜ هو ''ⵉⵎⵙⵔⵉⴳ'' تشبيها لها، وربما تعريضا، بالتغني بأشعار الحب والنسيب كما يمارس عند الروايس. وهو ما يميز ''ⵉⵎⵙⵔⵉⴳ'' عن ''ⴰⵎⴰⵔⴳ'' الذي له دلالات أوسع. إذ يطلق على قول الشعر وعلى التغني به معا، في أغراض مختلفة، أي على الشعر الأمازيغي بسوس بشكل عام، فيما يطلق في الخطاب المتداول محليا على الشوق والحنين[11].

بانتقال العازفين من إيقاعات ⵜⴰⴷⵍⴰⵛⵜ إلى إيقاع ''ⵉⵎⵙⵔⵉⴳ'' الخاص ب ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ، تسارع باقي فعاليات طاقم الموسيقى والرقص إلى الانتظام في أماكنها وسط ال ''ⴳⵙⵇ''، وفي مقدمتها فئة العازفين مجتمعة ومتقاربة، يتوسطها الحاج الذي هو قائد هذا الطاقم، ثم بقية الأفراد من حاملي الأعمدة الخشبية مشكلين واحدا وراء الآخر، صفا دائريا أو نصف دائري، قد يتجاوز عشرين فردا، ويبدأ العرض تدريجيا، لا دفعة واحدة، والذي يعطيه الانطلاقة عادة هو عميد العازفين على النايات، فيتبعه زملاؤه، ومعهم العازفون على الدفوف فالطبالون ثم ذوو الأعمدة الخشبية. أما الحاج فإنه ينتظر لحظات ريثما يستقيم الإيقاع، وينتظم الرقص ليبدأ في قيادة المجموعة بإلقاء الأشعار التي يرددها بعده باقي الأفراد في تجاوب تام وانسجام رائع.

إن المتعة كل المتعة هي في أن يحيا المرء، متفرجا كان أو مشاركا، لحظات ميلاد هذه البدايات التي تتوالى من لدن العازفين، وأن ينتشي بالإحساسات التي يبعثها لديه الميلاد التدريجي للإيقاع عبر تعاقب النغمات التي يضيفها انضمام كل أداة على حدة إلى العزف في اللحظة المحددة لها وفق المنطق الذي يحكم بدايات الإيقاع. وقد جرى التقليد على أن يفتتح الحاج، ومعه المرددون، الإنشاد بالبسملة والتأكيد على ثبات الهوية الدينية ل ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ،

(11) انظر عمر أمرير. رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام. ص. 86-87

وعرضية تقمصهم لحياة اليهود، ومن ثم على الطابع الهزلي لما يقولونه أو يفعلونه أثناء هذه العروض. يقولون في هذه الأبيات:

هيا اصدح بالغناء يا فمي — ⴱⵉⵙⵎⵉ ⵍⵉⵍⵍⴰⵀ ⴰ ⵉⵎⵉ ⵏⵓ ⵍⵓⵖ ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ

يا رب اجعل كلامنا مستساغا — ⴰⴷ ⴰⴽ ⵏⵅⵔ ⴰ ⵕⴱⴱⵉ ⴳ ⴰⵖ ⵜⵉⵙⵏⵜ ⵉ ⵡⴰⵡⴰⵍ

واجعل مشاعري تفيض بالأشعار — ⴰ ⵉⵢⵢⵉ ⵜⵃⴰⵡⵍ ⵜⴰⵙⴰ ⵏⵓ ⴰ ⵏⵥⵥⴰⴹ ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ

اشهدوا أيها الحاضرون هنا — ⵛⴰⵀⴷ ⴰⵜ ⴰ ⵎⴰ ⵅⵉⴷ ⵉⵍⵍⴰⵏ

أننا جميعا سواسية — ⵉⵙ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵏⴳⴰ ⵢⴰⵏ

وإني لست يهوديا — ⵏⴽⵉⵏ ⵓⵔ ⴳⵉⵖ ⵓⴷⴰⵢ

وإنما ألهو وأبحث عن الفرجة — ⵍⵀⴹⵕⵜ ⴰⵊ ⵏⵥⵥⵓⴳⴰⵣ



مشهد من العروض الرئيسية

هكذا ينطلق"ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ" أو العروض الموسيقية الرئيسية، فينخرط الجميع في العزف والرقص والإنشاد، ويتصاعد الإيقاع ليملأ فضاءات ال"ⴳⵓⵕ" ، الذي يموج برقصات العازفين وحاملي الأعمدة الخشبية، وكذا بتنقلات الطواقم الأخرى، فيتشكل بذلك المشهد الاحتفالي الذي يجسد بامتياز خصوصيات فرجة "ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ" ، من خلال عناصر أساسية هي اللحن الخاص والرقص الخاص وإنشاد شعر خاص، بالإضافة إلى خصوصيات الشخوص التي تساهم فيها الأزياء والأقنعة ومختلف الأكسيسوارات، وضروب التشويهات التي يحرصون على إلحاقها بهذه الشخوص، إذ لا صلة لهذه العناصر كما هي في عروض"ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ" بما هي عليه خارجها في عروض مختلف حفلات"ⴰⵖⵡⴰⵛ" المحلية.

فاللحن فريد من نوعه، وهو في التراث الموسيقي المحلـي لحــن "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" لا غير، وهو لا يتعدى جملا موسيقية بسيطة تؤديها الآلات وتعيدها بنفس الوتيرة طيلة العرض، ومع ذلك فإن التغيير المستمر لمضامين وكلمات الإنشاد يحول دون أي إحساس بالرتابة، فيما لا يتغير إيقاع اللحن إلا نادرا، وذلك بإيقاع آخر اصطلحوا علـى تسميته "ⴰⵍⵍ ⴰⵖⵛⵛⴰⵟ ⴰ ⵍⵃⴰⵖⵉⵇ" وهو اللحن الموسيقي الوحيد الذي استعاروه من غناء الروايس وتبنوه منذ الستينات من القرن الماضي، لكنهم سرعان ما يغادرونه، بعد ترديد أبيات في إطاره، ليعودوا إلى لحنهم الخاص الذي لم يحدث أن استهوى أحدا من الروايس لينسج شعرا أو غناء على منواله.

والرقص فريد من نوعه أيضا، في حركاته، وفي تحمس وشبه معاناة الراقصين في أدائها، إنه جذبة وانتشاء وطقس شعائري أكثر منه رقص عادي، رغم أنه لا يستند على معتقدات دينية أو سحرية، كما هو حال ضروب الرقص لدى بعض الطوائف الصوفية الطرقية، كما لا ينتهي – مثل الكثير منها – إلى حالات الإغماء أو الغيبوبة أو ما إليهما.

ونفس التفرد في الإنشاد أيضا، سواء من حيث شكله أو مضمونه، فهو قطعا ليس غناء يروم الإطراب، ولا حتى إنشادا من ضروب الإنشاد ذات الأبعاد الدينية أو الصوفية المعروفة محليا، وإنما هو زعيق منفر، وأصوات تنزع؛ حتى ولو كانت رخيمة إلى اصطناع الخشونة والغلظة والفظاظة، امتدادا لمبدأ نزوع "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" إلى التعامل بكل ما هو قبيح ومنفر وبذيء، ولو من خلال تشويه ما هو جميل أو جذاب أو نظيف. أما مضامينه الموغلة في الخلاعة، فمع أنها منظومة بشكل جيد، فهـي ليست مـن الشعر أو "ⴰⵎⴰⵔⴳ" الـذي تـعارف الناس عـلى التــغني به أو إنشاده. فهي خالية من أي من مقومات الشعر، وكلها فحش وعبث ما عدا أبيات الافتتاح الآنفة الذكر، ومقاطع قليلة جدا سرعان ما تنتهي بدورها إلى الساقط من القول طبقا لمقتضيات نفس المبدأ، وهو ما ينأى بفقرات هذه العروض، شكلا ومـضمونا، عــن مواصفات "ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ" الذي يطلقونه عليها. إذ أن الاصطلاح على وصفها بذلك إنـما هـو مـن قبيل السخرية، ليس مـن "ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ" الروايس فحسب، ولكن من مضامين إنشادهم ذاتها أيضا.

إن الحاج بما هو قائد هذا الطاقم هو الذي يتولى اختيار المضامين الملائمة للمواقف التي تتجدد باستمرار، وذلك بتحيين محفوظاته من أشعار السابقين، وبإلقاء الجديد مما أعده هو منها. على أن الحاج الكفء هو الذي يجيد ارتجال أشعار جديدة في خضم انخراطه في أداء هذا الدور، وذلك بانتقاد سلوك هذا المتفرج أو ذاك، والسخرية مما تلتقطه عيناه مما يروج من مشاهد في الميدان، وإحراج من امتنع من الجمهور عن الأداء بالتشهير به وببخله وتقتيره. وهو في كل ذلك دائم الضرب بعموده الخشبي على الأرض، مندمجا بكل كيانه في هذا الرقص

الطقوسي الذي تتضافر إيقاعات الناي والدفوف والطبول على الارتقاء به، أو تكاد، إلى مستوى "الحضرة" الصوفية.

وحتى نقترب من مضامين هذه الأشعار، نقدم فيما يلي نموذجين من قديمها، أحدهما لأكثرها لغوا وإيغالا في العبث، وثانيهما لأكثرها إيغالا في الفحش الصريح.

- تقول مقاطع النموذج الأول :

التقيت بالخنفس يبكي بكاء شديدا	ⵡⴰ ⵎⵎⴰⵥⴰⵔⵖ ⵉⴳⵍⴳⵉⵣ, ⴰⵔ ⵢⴰⵍⵍⴰ ⵙⵉⵏ ⵉ ⵜⵉⵟⴹ !
قلت له: ما الذي يبكيك يا غليظ الرأس	ⵏⵏⵉⵖ ⴰⵙ : ⵎⴰⴽ ⵉⵙⵙⴰⵍⵍⴰⵏ, ⴰ ⵉⴳⴼ ⵎⵎⵓⵕⵕⴰⵏ !
قال: نظرات النملة من عينيها الجميلتين	ⵉⵏⵏⴰ ⵜⵓⵟⴼⵉⵜ, ⴰ ⴳⵉⴳⵉ ⵢⵓⵍ ⵜⵉⵡⴰⵍⵍⵉⵏ !
وجدت البعوضة والخنزير يتراكلان	ⵓⴼⵉⵖ ⵏⵏ ⵡⴰⴱⵉⴱⴰ ⴷ ⵉⵍⴼ, ⵎⵎⴰⵖⵏ ⵜⵉⵥⵥⴰⵔ !
وبضربة واحدة أردته البعوضة قتيلا	ⵢⵓⵜ ⵜ ⵓⴽⴰⵏ ⴰ ⴳⵯⵎⴰ ⵡⴰⴱⵉⴱⴰ, ⵉⵙⵔⵙ ⵜ ⵖ ⵍⵎⴰⴽⴰⵏ !
إن الكلب اليقظ هو كلب ءايت ءوحموش	ⴰⵢⴷⵉ ⵏ ⴰⵢⵜ ⵓⵃⵎⵎⵓⵛ, ⴽⴰ ⵉⴳⴰⵏ ⴰⵢⴷⵉ !
أنه لا يكف أبدا عن النباح	ⵉⵖ ⵉⵏⵏⴰ: ⵀⵀⴰⵡ ⵀⵀⴰⵡ ! ⵉⵏⵏⴰ ⵎⴰ ⴳⴳⵉⵙ ⵉⵍⵍⴰⵏ !

- وفي النموذج الثاني نقدم المقاطع التالية:

زوج للا رحمة،	ⴰⵔⴳⴰⵣ ⵏ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵕⵃⵎⴰ,
بات في فراشها وتغوط فيه !	ⵉⴳⵏ ⴷⴰⵔⵙ ⵉⵣⵣⵉ ⴷⴰⵔⵙ !
وجدت أمك في العراء، ترتعد بردا !	ⵓⴼⵉⵖ ⵏⵏ ⵎⴰⴽ ⵖ ⵜⴰⴳⴰⵏⵜ, ⵉⵛⵛⴰⵜ ⵓⵚⵎⵎⵉⴹ !
فأشفقت عليها، ونمت فوقها حتى الصباح !	ⵏⴽⵉ, ⴽⴰ ⵉⵀⴷⴰ ⵕⴱⴱⵉ, ⴳⵏⵖ ⴼⵍⵍⴰⵙ ⴰⵔ ⴰⵣⴰⵍ !
بالله عليكن، أيها المتفرجات من فوق السطوح،	ⵉ ⵕⴱⴱⵉ, ⴰ ⴳⵜⵉⵏ ⵉⵍⵍⴰⵏ ⵖ ⵓⴼⵍⵍⴰ ⵓⵣⵓⵔ
امنحن قبلة للطبال، من خدودكن الحمراء !	ⵢⴰ ⵡⴰⵎⵎⴰⵖ ⵉⵣⴳⴳⵯⴰⵖⵏ, ⵉ ⴱⵓ ⴳⴰⵏⴳⴰ !

هذا وسنعالج بتفصيل أكثر نصوص "ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ" في فصل لاحق.

3 - عروض بينية :

هي مقاطع موسيقية تقدم أثناء فترات الاستراحة على شكل فواصل فيما بين فقرات العرض الرئيسي، وهي مقاطع تتعدد تبعا لتعدد هذه الفقرات، وتطول أو تقصر، فتشكل بدورها فقرات ضمن فقرات الحفل بشكل عام، ذلك لأنها بدورها عروض موسيقية، مثلها، من حيث هي كذلك

مثل العروض التمهيدية أو فقرات العرض الرئيسي ذاتها. إذ لا تتمايز هذه المقاطع والفقرات إلا من حيث إيقاعاتها ونوع الرقصات التي تؤدى خلالها، تبعا لمواقعها ووظائفها داخل الحفل.

في هذه المقاطع، كما في العروض التمهيدية تخرج فعاليات طاقم الموسيقى والرقص عن الإيقاع الخاص ب ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' إلى إيقاعات أخرى راقصة ومتنوعة مستعارة من الأهازيج وحفلات ''ⴰⵀⵡⴰⵛ'' المحلية، أو من أغاني الروايس، أي تخرج من دائرة''ⵉⵎⵖⵔⵉⵣ''حيث الالتزام بما تقتضيه خصوصيات هذا الأخير إلى فضاء "ⵜⴰⵀⵡⴰⵛⵜ" الأرحب والأكثر حرية في التعبير والحركة، عبر تنوع أشكال الرقص، تبعا لتنوع الإيقاعات وخفتها، إذ تستقطب هذه الأخيرة كل من هزته أنغامها، أو أيقظت رغبته في التعبير بجسده عن الانتشاء، طالما أن الرقص على إيقاعات "ⵜⴰⵀⵡⴰⵛⵜ" ليس وقفا على فعاليات بعينها، فيما لا يناط في إيقاع ''ⵉⵎⵖⵔⵉⵣ'' إلا بعناصر الطاقم الموسيقي.

ولأن هذه المقاطع فواصل للاستراحة، فإنه ما أن يبدأ العزف على إيقاعاتها حتى تسارع عناصر هذا الطاقم من ذوي الأعمدة الخشبية إلى إلقاء أعمدتهم هنا وهناك، للخلود إلى الراحة، فيستلقون على الأرض هنا وهناك أيضا يتبادلون السجائر وغيرها، فيما تسارع عناصر أخرى من الفعاليات المتجولة، وكذا بعض المجسمات إلى تعليق مهامها العادية في الحفل لتنخرط في الرقص على إيقاعات هذه المقاطع.

على هذه الوتيرة تنضم عناصر من ''ⵏⵉⵡⵉⵡⵉⵜ'' (12) وكذا من شميحات إلى الرقص بسلعهن وعقاقيرهن تاركات زبوناتهن إلى حين، وتحذو الحزانات حذوهن بسبحاتهم ولحاهم الطويلة، وينضم إلى العرض أيضا كل من أثارته إيقاعاته من فعاليات ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' دون استثناء، بما فيها بعض المجسمات، إذ يبدع الجمل بشكل خاص في أداء رقصات ممتعة ورائعة.

وبالإضافة إلى تميز الرقص هنا بالتنوع تبعا لتنوع إيقاعات "ⵜⴰⵀⵡⴰⵛⵜ" يتميز أيضا بالتنوع تبعا لاختلاف الراقصين، واختلاف مهامهم في الحفل بشكل عام، إذ على نفس الإيقاع يؤدي كل راقص ما يتلاءم مع هذه المهام، أو ما يشاء من رقصات، وبالطريقة التي يختارها. إذ تختلف حركات ''ⴰⵙⵙⴰⵡⴰⵜ'' أو ''ⵛⵎⵉⵀⴰ'' أثناء الرقص بحكم دورهما الأنثوي عن رقصات الحزان أو الحاج الهادئة. وتختلف هذه وتلك عن حركات هؤلاء من الراقصين والعازفين، وقد لا ينضم البعض منهم إلى المجموعة الراقصة، فيستمر في أداء مهامه حيث هو، وهو يرقص على أنغام الإيقاع المعزوف، فيرقص ويشتغل في ذات الوقت. وقد لا يستمر البعض الآخر في الرقص طيلة مقطع العرض، فينصرف عنه متى شاء إلى أداء مهامه ويعود إلى الرقص مرة أو مرات أخرى متى شاء أيضا، فيزاوج هكذا بين الرقص وبين أداء ما يقوم به من مهام.

---

(12) جمع تاوايا : الأمَة.

وإجمالا فإن الرقص في هذه العروض كما في العروض التمهيدية ينزع لدى هؤلاء وأولئك إلى إبداع مشاهد فرجوية على طريقة "ⵉⵎⴰⵛⴰⵔ"، أكثر ما ينزع إلى الرقص المتعارف عليه محليا، وذلك باصطناع رقصات غريبة، كهز البطون، والإفراط في تحريك المؤخرات وغيرها من أعضاء الجسم، في حركات مثيرة ذات حمولات جنسية غير نظيفة، تساعد على أدائها مختلف التشويهات التي مورست على الشخوص من خلال الأزياء والأقنعة ومختلف الأكسيسوارات في إطار التشبث المبدئي ل "ⵉⵎⴰⵛⴰⵔ" بالتعامل مع كل ما هو قبيح أو منفر، وتجسيده ولو من خلال تشويه ما هو جميل، وهو ما يجعل رقصات "ⵉⵎⴰⵛⴰⵔ" في هذه العروض خالية، رغم انتظامها على إيقاعات "ⵜⴰⵖⵡⴰⵍⵜ" من مقومات فن الرقص المتناغم والموحد كما يمارس على نفس الإيقاعات في حفلات "ⴰⵖⵡⴰⵍ" المحلية.

هذا، ولا تختلف المدد الزمنية التي تستغرقها العروض البينية كثيرا عن التي تستغرقها فقرات العرض الرئيسي، وتنتهي بإشارات من بعض المؤطرين، فيتوقف العزف على إيقاعات "ⵜⴰⵖⵡⴰⵍⵜ"، وينفض الراقصون كل إلى موقعه، ويعود العزف على إيقاع "ⵉⵎⵙⵔⵉⵅ" فتسارع العناصر التي كانت تستريح إلى تقلد أعمدتها الخشبية لتعود إلى مواقعها، فتبدأ الفقرة الموالية من "ⵉⵎⵙⵔⵉⵅ" أو من فقرات العرض الموسيقي الرئيسي.

III - عروض تمثيلية:



يمكن التأكيد على أن التمثيل، من حيث هو تشخيص لأدوار معينة، هو الفعل الأساسي الذي تشترك كل فعاليات "ⵉⵎⴰⵛⴰⵔ" في ممارسته، إذ أن مختلف الأنشطة التي تؤدى في إطار هذا الطاقم أو ذاك ليست إلا تشخيصا لأدوار مختلفة، بما يقتضيه كل منها من أزياء وأقنعة واكسيسوارات متنوعة، وهو ما يعني أن فرجة "ⵉⵎⴰⵛⴰⵔ" بمختلف صيغها ليست إلا ضروبا من الأداء التمثيلي الذي يقوم، من حيث المبدأ، على تشخيص ما كان يقوم به يهود المنطقة من أنشطة ومعاملات تجارية وحرفية ودينية وغيرها، وكذا ما يقوم به المسلمون من ذات الأنشطة، وذلك في قالب كوميدي ساخر يروم الإضحاك أساسا،

والنقد أحيانا، وفق مبادئ "ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ" الآنفة الذكر، أي التنكر، والاستخفاف بالمعايير الأخلاقية، واصطناع أساليب يهود المنطقة في مزاولة هذه الأنشطة، وكل الأنشطة. إذ أن جميع أفراد "ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ" ، بمن فيهم الحاج، وهو لقب إسلامي بامتياز، هم يهود بالتعريف منذ انخراطهم في الحفل إلى حين مغادرة الـ"ⵅⵓⵖ" .

ولأن المواضيع التي تحيل عليها هذه الأدوات متنوعة، ومضامينها مختلفة فإن أداءها خلال الحفل لا يكون على نمط واحد، أو بنفس الأسلوب، لكن بأساليب وصيغ متنوعة. فمن هذه الأدوار ما يشخصه فرد واحد طيلة الحفل، ومنها ما يؤدى ثنائيا طيلة الحفل أيضا، فيما تؤدى أدوار أخرى منها بشكل جماعي في إطار تمثيليات واسكيتشات هزلية تفصل فيما بين فقرات العروض الموسيقية. ومن ثم فإن صيغ الأداء التي درج عليها هؤلاء هي الصيغ الثلاث التالية:

1 - الأداء الفردي



هو للأدوار التي تحيل على المهام أو الوظائف التي يقوم بها عادة فرد واحد، وهو في فرجة "ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ" لأدوار الشخصيات الرئيسية كالحزان و "ⵜⴰⵡⴰⵢⵢⴰ" و "ⵄⵎⵉⵍⴰ" . وهي أدوار لا تستند، مثل الأعمال المسرحية، على سيناريوهات أو نصوص جاهزة، مما يمكن أن يهتدي به المؤدي، وإنما تستند أساسا على خبرة هذا الأخير، وحضور بديهته ومهاراته في ارتجال ما يتطلبه تشخيص هذه الأدوار، من ردود فورية على كل موقف أو سؤال، وإتقان التلاعب بالألفاظ، وتضمينها دلالات ساخرة وبذيئة. وهو ما يقتضي التحكم في اللغة المحلية، ولهجة اليهود في التخاطب بها. ومن هنا صعوبة هذا الشكل من الأداء، إذ بالرغم مما يقترن بالارتجال من تلقائية، وما يتيحه للمؤدي من حرية في ارتجال ما يراه ملائما من أقوال أو حركات، فإنها حرية مشروطة بتحقق مواصفات ومعايير في الأداء هي بالضبط معايير الأداء على طريقة "ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ". ثم إن غياب النص لا يحرر المؤدي من إملاءات المضامين الجاهزة بقدر ما يحرمه من توجيهاتها وربما من تحديدات لمطالب معينة قد تساعده على الأداء، فلا هو مطلق الحرية إذن في ارتجال ما يريد، ولا نص يهتدي به إلى المطلوب. ومن ثم فسند المؤدي لدور الحزان أو "ⵜⴰⵡⴰⵢⵢⴰ" أو "ⵄⵎⵉⵍⴰ" هو في نهاية الأمر مؤهلاته، وإلمامه بمعايير الأداء المطلوب المستمدة من ذاكرة المدينة.

في ضوء هذه المرجعية تشتغل الفعاليات التي تؤدي أدوار هذه الشخصيات داخل الحفل، وتأخذ في أداء مهام كل منها بشكل فردي بتزامن مع أداء الطاقم الموسيقي للعروض الموسيقية الراقصة.

أ- يقوم الذي يؤدي منها دور الحزان بتشخيص المهام المتعددة لهذه المرجعية الدينية فيجوب ميدان الحفل مشهرا سبحته الطويلة، وسفر التوراة الضخم الذي يوزع منه تعاليمه ومواعظه الساخرة، يحاور هذا وذاك، مجيبا على مختلف الطلبات التي تتجه كلها إلى ماله صلة بما هو من اختصاص أحبار اليهود في ثقافة المنطقة كالسحر والشعوذة، وقراءة الغيب، وعلاج بعض الأمراض، مقدما في هذا الصدد وصفات بطقوس مثيرة للعانس من الفتيات، وللعقيم من النساء، وللعنين من الرجال، وأخرى لغير هؤلاء. وهي وصفات تحمل بالإضافة إلى العديد من العبارات المعهودة في قاموس "ⵉⵎⵀⵛⴰⵔ" ، تهكما لاذعا من الطلب والطالب والمطلوب على السواء.

ومما تواتر من هذه الوصفات مما يرددها الحزان، وينسج على منوالها، وكذا "ⵜⴰⵡⴰⵢⵢⴰ" و"ⵛⵎⵉⴷⴰ" ، أن على العانس طرد سوء الطالع بالتبخر بإحراق "ⵜⴰⵡⵙⵔⵖⵍⵉⵏⴽⵎ" وهو الاسم الأمازيغي لعشبة طبية تسمى "سرغينة"، والنطق به محرفا هكذا يعطي معنى مخلا بالحياء. وعلى العقيم كي تصير ولودا أن تبحث عن "ⴰⴽⵯⵛⵛⵓⴹ ⵏ ⵙⵓⴷⴷⵎ ⴰⵖⵖⵓ" الذي لا يملكه إلا الحزان، أي القضيب من الخشب الذي يقطر لبنا، وهو كناية عن قضيب الرجل. فيما على العنّين أن يقوم بإجراءات مختلفة كلها مخلة بالحياء إلى حد بعيد. وعلى غرار هذه الوصفات ينطلق الحزان الماهر في ابتداع أخرى لا حصر لها، ويقترحها على الرجال والنساء الذين يتجاوبون معها، ويبدون إعجابهم بها ويؤدون أثمانها.

وبانتقال الحفل إلى العروض التمثيلية، يواصل الحزان أداءه الفردي بممارسة طقوس دينية ذات الصلة بهذه العروض، فيعطي الانطلاقة لتشخيص بعض العمليات، ويترأس مراسيم اختتام بعضها الآخر، وذلك بابتهالات وأدعية غريبة، يعدها سلفا أو يرتجلها، بالإضافة إلى ما تواتر منها لدى "ⵉⵎⵀⵛⴰⵔ" ، ويصدر فتاوى دينية في منازعات مفتعلة، ويؤم الصلوات في إطار بعض التمثيليات، وهو في كل ذلك دائب الحركة، ودائم التهكم والهزل، ودائم الانفلات من المعايير التي تحدد، أخلاقيا، ما يقال وما لا يقال.

فأدعيته وابتهالاته لا حصر لها، وهي تختلف باختلاف العمليات والطقوس التي يترأس أداءها، وكلها شاذة تدعو بإلحاق ويلات مخيفة بالمستمعين من "ⵉⵎⵀⵛⴰⵔ" ، بما هم يهود، وبه أيضا، فيردون جميعا بكلمة "آمين" مع التشديد على النطق بها نطق اليهود المحليين، أو على الأقل تحريف النطق المحلي بها.

ومن النماذج التي تواترت من قديم هذه الأدعية :

- ⴰ ⵉⴳ ⵕⴱⴱⵉ ⴰⵎⴰⵣⵉⵔ ⵉ ⵜⵎⵎⴰⵔⴰ ⵏⵏⵓⵏ, ⴰⵎⵉⵏ !
- ⴰ ⴽⵏ ⵉⴳ ⵕⴱⴱⵉ ⴷ ⵉⴳⴳⵯⵔⴷⴰⵏ ⵉⴳ ⴽⵏ ⵖ ⵍⴼⴷⴰⵎ, ⵜⴹⵕⵎ ⵏ ⵖ ⵍⵄⴼⵉⵜ, ⵜⵖⵕⴳⵎ, ⴰⵎⵉⵏ !

– مد الله شقاءكم أو ضنكم بالأسمدة (حتى يستفحل ويتزايد). ءامين !

– ردكم الله براغيث، وأسكنكم في سعف النخيل، فتسقطون في النار، وتحترقون. ءامين !

غير أن الحزان القدير هو الذي يبتكر، هنا أيضا، تعابير مجازية من هذا القبيل ويرتجلها فورا بالعلاقة مع سير الطقوس وتجدد المواقف.

وتحمل الفتاوى التي يصدرها في الخلافات المفتعلة بين أفراد من "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" أو من المتفرجين نقدا لاذعا للمتداول من الأحكام الشرعية منها والعرفية، سواء في مجال الأحوال الشخصية[13]، أو في قضايا العقار والتجارة وغيرها مما يروج محليا، وذلك من خلال الأحكام الساخرة التي يقضي بها للفصل بين هؤلاء انطلاقا من كتاب التوراة الرث الذي يتقلده باستمرار.

أما ما يتلوه أثناء إشرافه على أداء مراسيم ما يدعونه بالصلاة فهو خليط من الكلمات المتنافرة التي لا يربط بينها أي رابط كيفما كان، وناذرا ما تشتمل على جملة مفيدة، إنه لغو أو هذيان يسترسل الحزان في الهذيان به، بخشوع الذي يتلو نصا مقدسا، ويقطعه من حين لآخر بعبارة "ءامين" التي يرددها معه المفروض أنهم يصلون. وقد اهتدينا إلى أحد الشيوخ من الذين كانوا يؤدون دور الحزان في "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" الأربعينات من القرن الماضي، واستمعنا منه إلى مقاطع مازال يستظهرها مما كان يتلوه وهو يؤم الصلاة. ومنها :

- "ⵜⴰⵄⵍⵍⵓⵛⵜ, ⵜⴰⵅⵣⴱⵓⵔⵜ, ⵜⴰⴳⴳⵏⴰ ⵓⵅⵔⵣⴰⵎ, ⴱⴰⵔⴱⴰⵔⴰ ⴰ ⵎⵓⵍⴰⵢ ⵄⵇⵇⵓⴱ, ⵛⵉⵛⵉ ⵏ ⴱⵍⴳⵉⵕ, ⵉⵊⵊⵓ ⵎⵓⵖ, ⵜⴰⵙⵉ ⵜⴰⵣⵣⴰⵏⵉⵏ, ⴹⴹⴰⵀⵕ ⵓ ⵎⴱⴰⵔⴽ ⴰⵊⵇⵇⵓⴼ ⴰⵅⵕⵓⴹ, ⴰⵍⵉ ⵎⵓⵍⴰⵢ ⴹⴹⴰⵀⵕ, ⴰⵎⵉⵏ !

ب – وتنخرط "ⴰⵢⵢⴰⵡⴰⵜ" أيضا في الأداء الفردي لعروضها داخل الحفل، وذلك بالتنقل الدائب على غرار الحزان عبر جنبات الميدان، لعرض بضاعتها وأشيائها، وضمنها "حماد أوكتوبر" "ⵖⵎⴰⴷ ⵓ ⴽⵜⵓⴱⵕ" على النساء بشكل خاص. ومن حين لآخر ترضي الطلبات التي تتلقاها، بإطلاع هذه أو تلك، كل منهن بمعزل عن الأخرى، على محتويات السلة أو الحقيبة التي تحملها على ذراعها الأيسر، في حركات من يخاف أن تنكشف أسراره، وترفقها بشروحات وتوضيحات تتعمد الهمس بها في آذانهن أحيانا، وتسمعها قصدا للمجاورات من النساء، تتعلق بخواص البعض من هذه المحتويات، ووجوه وطرق

(13) كان إقرار مدونة الأسرة مؤخرا مناسبة خصبة للإفتاء بالعديد من مثل هذه الأحكام.

استعمالها، فتثير بشروحاتها فضول النساء اللائي يقبلن على الإنصات إليها باستمتاع وإعجاب. وهي في كل ذلك دائمة الاحتضان بحدب وحنو زائدين لوليدها "ⵅⵎⴰⴷ ⵓ ⴽⵜⵓⵟⵇ" الذي لا تفتأ تتباهى به أمام النساء.

وعلى غرار الحزان وغيره من فعاليات "ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ" ، لا تعرف شروحات "ⵜⴰⵡⴰⵢⵢⴰ" إلا نفس الاتجاه إلى قول ما يمنع قوله، وفي المواضيع التي لا يباح الخوض فيها، مركزة على كل ما له صلة من قريب أو بعيد بقضايا الجنس، وما يهم الرجل والمرأة، كلا منهما في الآخر، بنفس التناول القائم على اللهو والسخرية. ومن الشروحات التي تبدع "ⵜⴰⵡⴰⵢⵢⴰ" في تقديمها بإسهاب ما يلي:

- خواص بعض العقاقير التي تحمل منها نماذج وهمية كالكحل والسواك والحناء وغيرها من مواد الزينة، وتقنيات تعاطيها، وكيف يمكن للمرأة إذا أتقنت هذه التقنيات أن توقع بها العديد من القتلى والجرحى في صفوف الرجال.
- عرض نماذج من الألبسة التي تبدي مفاتن النساء في التقليد المحلي، ونماذج من الحلي التي تحملها ضمن محتويات حقيبتها، ووظائف كل منها من منظور "ⵜⴰⵡⴰⵢⵢⴰ"، وكيف يمكن إسماع رنين الأسورة منها لإثارة اهتمام الرجال، وغيرة النساء.
- إطلاع الفتيات بشكل خاص على ما لم يعرفنه بعد، وما ينتظرن بتخوف وربما بشوق التعرف عليه يوما ما. ويتعلق الأمر بمجسم قضيب الرجل الشاخص في أدق تفاصيله بين بضائع "ⵜⴰⵡⴰⵢⵢⴰ"، مع ترغيبهن في نزواته، أو تحذيرهن منها، ومن مغبة الجهل بفن التعامل معه. وقد تسترسل معهن في وصف تقنيات وضروب من هذا التعامل.
- تقديم وصفات سحرية مثيرة، تشتمل على مواد غريبة أو وهمية، قد لا يكون لها وجود أصلا[14]، وبأسماء غريبة، قد لا تكون لها مسميات، مع إرشاد النساء إلى كيفية إعدادها، وطقوس إطعام الرجل منها، أو ذهن أعضاء معينة من جسمه بها، حتى يكون دائم الفحولة والرغبة من جهة، وحتى تسلس قيادته بلجام أو بدون لجام من جهة أخرى.

لا حصر لمواضيع وأشكال الحوار الذي تجريه "ⵜⴰⵡⴰⵢⵢⴰ" مع النساء خلال الحفل الواحد، وبشكل خاص إذا كان من يؤدي دورها بارعا في اكتشاف المزيد منها، وإغناء أدائه بها. ويؤكد ذلك من التقينا بهم ممن أدوا هذا الدور من قدماء "ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ" ، وتحدثوا أيضا عن العديد من الطرائف وردود أفعال صدرت خلال هذه الحوارات من بعض النساء، وهي طرائف يصعب على

(14) منها "ⵜⵉⴳⵍⴰⵢ ⵏ ⵡⴰⵟⵉⵟⴰ" (بيض البعوض) "ⵜⴰⴳⵓⵙⵜ ⵏ ⵉⴷⵉⵣ" (نخاع الوتد). وهي تعابير مجازية ذات دلالات أبلغ من التعابير الصريحة تدرك النساء مقاصدها فورا وتتجاوب معها.

المرء تصديقها دون تحفظ، لكن حدوث مثلها يبقى مع ذلك واردا بالنظر إلى توفر مختلف شروطه.

وخلال حوارات ''ⴰⵅⵅⴰⵡⴰⵜ'' ، تتسى النساء والفتيات أن هذه الأخيرة ليست إلا رجلا أتاح له هذا الدور تخطي الخطوط الحمراء الفاصلة بين الرجل والمرأة في تقاليد المنطقة، وهي خطوط من المحظور إلى عهد قريب تخطيها، إذ كان من المحظورآنذاك محادثة فتاة أو امرأة، من غير ذوات القرابة، على انفراد وفي أماكن عامة، ومن الصعب رؤية وجه إحداهن عن كثب إلا إذا سهت، وأحرى محاورتهن بمثل هذا الحوار الصريح والمتشعب الذي تجريه معهن''ⴰⵅⵅⴰⵡⴰⵜ''، أو من يؤدي دورها، وفي مواضيع تنتمي بدورها إلى الطابوهات الاجتماعية. فمن خلال هذه العروض إذن وغيرها من عروض ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' يتحايل الجميع - ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' والجمهور- على الإلزامات والطابوهات الأخلاقية والثقافية، ويمارسون نوعا من التنفيس عن المكبوت الفردي منه والجماعي.

ج - ثالثة الشخصيات الرئيسية التي تؤدي عروضها التمثيلية بشكل فردي هي ''ⵛⵎⵉⵃⴰ'' التي تتجول بدورها داخل ال''ⵅⵓⵇ''، بزيها المفروض أنه للنساء اليهوديات وبمشيتها المتهادئة التي يبدو أن ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' يريدون من خلالها تمييز مشية اليهوديات عن مشية جاراتهن المسلمات، ويبدو أيضا أن أدوارها في الحفل تتداخل أحيانا مع أدوار كل من الحزان و ''ⴰⵅⵅⴰⵡⴰⵜ'' ، ويكمل بعضها بعضا، لكن مع اتجاه أكثر إلى ما له صلة بحياة نساء اليهود بشكل عام، وبوظيفتها من حيث هي حرم الحزان بشكل خاص.

فعلى المستوى الأول تنشئ ''ⵛⵎⵉⵃⴰ'' أو من يشخص دورها حوارات ساخرة مع الرجال والنساء على السواء، تعمد أثناءها إلى توجيه الحديث إلى ما يفترض أنه حميمي في العلاقات بين النساء اليهوديات ورجالهن، وما يتميزن به أو يتميز به هؤلاء في هذا الصدد عن جيرانهم المسلمين، من قبيل ما تعبر عنه ''ⵛⵎⵉⵃⴰ'' بعدد الصلوات والركعات التي يؤدونها، وطقوس أدائها، وكذا في إتقان نسائهم لأشغال البيت وحذقهن في عمليات الطحن والغربلة، وحلب الضروع ومخض اللبن وغيرها. على أن مهمة تنويع مجالات هذه العلاقات، وانتقاء أمثلة مثيرة عنها، وإتقان أدائها تبقى رهينة ببراعة الذي يؤدي هذا الدور.

ومن حيث هي زوجة الحزان تنطلق ''ⵛⵎⵉⵃⴰ'' خلال هذه الحوارات في تعداد مناقب زوجها، باعتماد تعابير مجازية أخرى، معدة سلفا أو مرتجلة، فهي تمتدح عمله الدءوب لإسعاد زوجته وأسرته، وتشيد باستعداده لخدمة كل الناس دون كلل، إذ يمتلك من حيث هو كبير أحبار اليهود قدرات خارقة على ذلك مفتخرة بكثرة صلواته في أي وقت، وإتقانه لطقوس كل صلاة، وغير ذلك من أشكال المجاز ذات نفس الاتجاه إلى ما هو من صميم خصوصيات ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ''. فما الصلوات

وطقوسها، والقدرات الخارقة للحزان، وما عمليات الطحن والغربلة والحلب والمخض وغيرها إلا صور مجازية لدلالات ذات صلة بهذه الخصوصيات، مما تسمح ألفاظ وتراكيب اللغة الأمازيغية ببنائها، ويدرك المتلقي مقاصدها المجازية فورا.

وقد تظهر ''ⵛⵎⵉⵅⴰ'' في الحفل رفقة الحزان في بعض تنقلاته تؤمن على دعواته الغريبة، أو تزكي وصفاته العلاجية الساخرة، أو تجمع العطايا، لكنها غالبا ما تشتغل بمفردها، فتنخرط في الرقص أو تنسحب منه متى شاءت، وتتدخل من حين لآخر لأداء خدمات أخرى كالفصل بين ''ⴰⴽⴽⴰⵓⴰⵜ'' وزبوناتها عند الاختلاف في تحديد خواص بعض البضائع أو في أسمائها أو في أثمنتها، وغير ذلك من كل ما يمكن أن يشكل فرصة لخلق حوار بنفس مواصفات حوارات ''ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ'' بينها وبين النساء والرجال على السواء.

تلك هي الأدوار الأساسية التي تؤدى فرديا في عروض ''ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ''، وعلى هذا النحو يشتغل مؤدوها داخل الحفل، على أن حديثنا عن أداءات هؤلاء ظل مقتصرا على بعض ما هو ثابت فيها، وما يتردد كثيرا خلالها من أنشطة وطقوس وأقوال، وتجنبنا إطالة الحديث عن الكثير من المتغيرات والتفاصيل التي تزخر بها الحوارات التي يرتجلونها، وهي أكثر فرجوية وأغنى إثارة، لكن ضبطها أو تصنيفها يظل لذلك متعذرا، خاصة في غمرة التطورات التي طالت تشخيص أدوار هذه الشخصيات. فقد تعدد المشخصون لكل منها، فنجد داخل نفس العرض عدة حزانات لا حزانا واحدا، وعدة مؤدين لدور ''ⴰⴽⴽⴰⵓⴰⵜ'' أو ''ⵛⵎⵉⵅⴰ'' لا مؤد واحد. لكنه تعدد في الأفراد الذين يؤدون، كلا على حدة، نفس الدور، بغرض تكراره، وليس أداءً جماعيا من عدة أفراد لأي من هذه الأدوار.

وفي إطار الأداء الفردي أيضا، قد يقتسم عدة أفراد مهام الشخصية الواحدة، فيؤدي كل فرد، وبشكل منفصل جانبا من هذه المهام. فبدلا من أن يقوم مؤد واحد بتشخيص دور الحزان مثلا، بمختلف مهامه، توزع هذه المهام بين من يتولى تشخيص مهامه في الإرشاد والوعظ، ومن يتولى مهامه في إقامة الصلوات ورفع الدعوات، ومن يتولى توزيع الوصفات العلاجية والسحرية وما إليها، وهي من صور الأداء الفردي التي أمكن تسجيلها في تشخيص أدوار الحزان و ''ⴰⴽⴽⴰⵓⴰⵜ'' و ''ⵛⵎⵉⵅⴰ'' في عروض الدورات الأخيرة لمهرجان ''ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ''. وتعزو فعاليات من الطاقم التنظيمي ذلك إلى تعدد مهام كل من هذه الشخصيات، وصعوبة استيفاء الفرد الواحد لكل المؤهلات التي يقتضيها تشخيصها، إضافة إلى طموح الأجيال الشابة إلى تطوير تقنيات ''ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ'' التقليدية.

غير أنه في خضم إجراءات هذا التطوير تراجع أو اختفى الكثير من محتويات هذه التشخيصات، ربما لجهل شبان ''ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ'' بمكانتها في الأداءات التقليدية لأدوار هذه

الشخصيات، أو لأنها لم تعد متداولة، أو لهذا وذاك ولغيره من الأسباب، فقد اختفى الكثير من أشياء ''ⴰⵙⵙⴰⵍⴰⵜ'' ، وأصبح المؤدون لدورها يجوبون ميدان الحفل بدونها، ولا يعرفون شيئا عن "حماد أوكتوبر" الذي لم تكن تفارقه. وتراجعت صلوات الحزان ودعواته واختفت مراسيم رئاسته لتشخيص عمليات الموسم الزراعي، ولطقوس اختتام عروض السهرات، وغير ذلك من المحتويات التي تقترن تقليديا بأدوار هذه الشخصيات، وتشكل الخصوصيات المميزة لفرجة ''ⵉⵎⵛⵛⴰⵔ'' .

2 - الأداء الثنائي


من الأداءات الثنائية

نجد نماذج من هذا الأداء في تشخيصات''ⵉⵎⵛⵛⴰⵔ'' الساخرة لصور من علاقات اجتماعية فيما بين يهود المنطقة أو لنماذج من أساليب تعاملهم مع جيرانهم المسلمين، خلال التعاطي لبعض الحرف والصنائع ولغيرها من الخدمات. وقد تتسع هذه التشخيصات لتطال غير اليهود من ساكنة المنطقة منتقدة وساخرة من بعض الممارسات الشائعة محليا في مجالات مختلفة، تتولى أداءها فعاليات من الطاقم الجوال على شكل ثنائيات يقوم كل منها بتشخيص هذه الصورة أو الممارسة أو تلك، ويتنقل بها عبر ميدان الحفل موازاة لأداء باقي الفعاليات لأدوارها، وبتزامن معها.

من نماذج هذه التشخيصات مشاهد هزلية للنزاعات الأسرية يؤديها زوجان على أنهما يهوديان، هي تحمل في ذراعها دمية على أنها وليدهما، وهو يصيح بمحاذاتها غاضبا مؤنبا، يجرها للاحتكام إلى هذا أو ذاك من الجمهور، ويدعي من بين ما يدعي أنها ناشز، دائمة التطلع إلى العزاب من أبناء الجيران، تعصي أوامره، ولا تتقن أشغال البيت، مركزا على البعض من هذه الأشغال، وقد أثقلت كاهله بالطلبات وهو لا يملك مالا، ويهددها بالطلاق طالبا من الذي احتكما إليه، ومن يجاوره مده ببعض المال حتى لا يضطر لتخريب أسرته. وتدعي بدورها من بين ما تدعي أنه يتعبها كثيرا، فهو أكول وفحل، ولا طاقة لها بنزواته، وهو إلى ذلك شخير، وسخ، نتن الإبطين، أو تدعي أنه فقير معدم، وعاجز عن إرضاء حاجياتها ورغباتها معددة بعضا منها. على أن تنوع أشكال ومضامين الادعاءات والادعاءات المضادة رهين ببراعة الثنائي الذي يشخص هذا المشهد، إذ تتغير الادعاءات وتضاف أخرى عندما يحتكمان إلى حكم جديد، وقد تنقلب رأسا على عقب إذا كان الحكم من النساء، مما يتيح إمكانيات لا حصر لها لخلق المزيد من الصور المجازية الساخرة على طريقة''ⵉⵎⵛⵛⴰⵔ'' .

من هذه النماذج أيضا مشاهد لطقوس السحرة، وألاعيب قراء الغيب من اليهود، يشخصها ثنائي آخر يمثل الساحر الذي يوزع الوصفات السحرية، ويقرأ الطوالع، ومساعده الذي لا يكف عن الإشادة بقدراته الخارقة، وبصدق تنبؤاته، ومنها أيضا مشاهد لبؤس الفنان المحلي، وكساد بضاعته، من تشخيص أحد الروايس ومرافقه، وأخرى لمعاناة التاجر أو البحار أو الفلاح، وغيرها من المواضيع التي تقتضي أو تلائم الأداء الثنائي، وتتيح في ذات الوقت إبداع المزيد من أشكال الخطاب الساخر والبذيء. إذ أن معايير اختيار مواضيع هذه التشخيصات هي ما تهيئه من إمكانيات لإنتاج خطابات من هذا القبيل.

لا يستند الأداء في هذه المشاهد مثله في ذلك مثل الأداء الفردي على سيناريوهات ونصوص جاهزة، ولا يختلفان من حيث هما كذلك، فيما يقتضيانه في المؤديين من مهارات وخبرة بمعايير وطقوس الأداء المطلوب، لاسيما وأن الأمر يتعلق هنا، إضافة إلى أشكال الحكي والإنشاد والرقص، بارتجال أشكال من الحوار الآني بالمواصفات ذاتها التي تحدد انتماءه إلى خطاب ''ⵓⵎⵏⵛⴰⵔ''. غير أن ثنائية الأداء ذاتها، باعتمادها على مهارات مؤديين لا مؤد واحد، من شأنها، مقارنة بالأداء الفردي، أن تيسر مهام كل ثنائي في إبداع وأداء أشكال الحوار والحكي والإنشاد المطلوبة.



من الأداءات الثنائية

يبدو أن ما يتميز به هذا الأداء أيضا هو التعدد المفتوح لصوره وتعدد الفعاليات الثنائية التي تجوب ميدان الحفل، إذ بالإضافة إلى تكرار الصور المعروفة بأدائها من قبل أكثر من ثنائي واحد، في إمكان فعاليات ''ⵓⵎⵏⵛⴰⵔ'' إضافة صور أخرى من خلال اكتشاف مواضيع جديدة، واستحداث هذا الثنائي أو ذاك لتشخيصها مع ما تقتضيه كل منها من آليات أو أدوات، ومن حوارات بنفس المواصفات وهو ما عرفته الدورات الأخيرة لمهرجانات ''ⵓⵎⵏⵛⴰⵔ'' . إذ إلى جانب الأداءات الثنائية المعروفة، سجلنا حضور صور أخرى مستحدثة أشرنا إلى بعضها ونرجئ الأخرى لإدراجها ضمن العروض الموازية. وما زال في الإمكان إغناء الفرجة باستحداث غيرها شريطة الالتزام بمواصفات وطقوس الأداء على طريقة ''ⵓⵎⵏⵛⴰⵔ''.

3 - الأداء الجماعي:

مـن مـنطلق أن فـرجـة "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" بكل مكوناتها ليست إلا ضروبا من الأداء التمثيلي، وهو ما بيناه سابقا، فإن العروض الموسيقية الراقصة التي تشكل قوام هذه الفرجة، هي بأشكالها الثلاثة الآنفة الذكر أنماط من الأداء التمثيلي الجماعي. فهي تشخيصات ساخرة لصور من أحواش المنطقة فـي العـروض التمهيدية والبينيـــة، وللروايس في فقرات العروض الرئيسية، غير أن أقرب مكونات هذه الفرجة إلى الأداء المسرحي هي التي تقوم بشكل صريح على تشخيصات جماعية هزلية لأساليب تعاطي يهود المنطقة لبعض الأنشطة السائدة محليا، مما تمارسه أيضا شرائح عريضة من ساكنة المنطقة. هذه التشخيصات الجماعية هي التي تؤدى في إطار العروض التمثيلية التي تشكل إلى جانب العروض الموسيقية الراقصة، ومعها أنشطة أخرى، محاور فرجوية أسـاسـيـة فـي مـهـرجـانـات "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ". وتتجلى أساسية العروض التمثيلية في حفلات هـذه المهرجانات في ما يلي:

أ - تخصيص فقرات خاصة لها في برنامج كل حفل، فترة واحدة على الأقل، وثلاثة غالبا، وربما أربعة إذا طالت مدة الحفل، يؤدى أثناء كل منها ما بين عرض تمثيلي واحد إلى عرضين، وهو ما يتميز به الأداء الجماعي عن الأداءين الفردي والثنائي اللذين لا تخصص لأي منهما مثل هذه الفترات، وإنما يحضران بشكل دائم في الحفل بتزامن مع باقي مواده، وموازاة لها.

ب - اختيار مواقعها في الحفل، ومواقيت تقديمها، إذ يتم تأخيرها عادة إلى ما بعد تقديم فقرات من العروض الموسيقية الراقصة حتى تتوسط محتويات الحفل ربما لتكسير الرتابة التي قد تنجم عن هيمنة هذه العروض، أو لاستقطاب حضور أكبر ممن يتجاوبون معها، أو للإبقاء على هذا الحضور، فتأتي مواقعها في الغالب فيما بين فقرات العرض الموسيقي الرئيسي، أي بدلا من أحد المقاطع البينية الآنفة الذكر، أو بعد الانتهاء منه.

ج - احتكارها، لحظة الأداء، لفضاء الحفل برمته، إذ لا تعطى الانطلاقة لأي عرض تمثيلي إلا بعد أن يتوقف العزف والرقص والإنشاد، وتنسحب كـل الفعاليـات التي يمـوج بها ال "ⵅⵓⵇ" لتخـلي المـيدان للعنـاصـر التي تأخذ في الانتظام لتشكيل الطاقم الذي سيتولى أداء مشاهد من هذه العروض.

يتكون هذا الطاقم من بعض عناصر الطواقم المشاركة في الحفل، أي من أفراد من الفعاليات المنسحبة ذاتها، وهو طاقم منفتح لكل من يمتلك مواصفات تؤهله للانخراط فيه، حتى إذا ما أدى مهامه في إطاره عاد إلى طاقمه الأصلي. ولا تنحصر المواصفات المطلوبة فيما تقتضيه الأداءات التمثيلية بشكل عام فحسب ولكن فيما يقتضيه أداؤها عـلـى طريقـة "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" أيضا، حيث لا سند للمؤدين إلا مهاراتهم الفردية، إذ لا يتم قبول المشاركين في هذا الطاقم إلا في ضوء ما أظهروه من هذه المهارات أثناء فترة الإعداد داخل الحوش.



من الأداء الجماعي (الوليمة)

تشتمل فقرات هذه العروض على تمثيليات واسكيتشات هزلية تتناول أنشطة معينة ذات ارتباط بحياة ساكنة المنطقة، تشكل عمليات الحرث والحصاد والدراس محاورها القارة والأكثر ترددا، بالإضافة إلى مواضيع أخرى تستحدث من دورة إلى أخرى تتناول تقاليد حفلات الختان أو الزفاف وغيرها مما يستجيب لنزوات "ⵉⵎⵅⵛⴰⵔ" ، ونزوعهم الطقوسي إلى الترفيه والسخرية من خلال القول الساقط المنفلت من أي مراعاة للوقار أو الحياء، إذ أن معيار اختيار هذا النشاط أو ذاك موضوعا للتشخيص هو المادة التي يقدمها لإغناء الفرجة، بإنتاج أنماط من هذا القول، والتخاطب العلني بها.

وفي نفس السياق تقوم هذه التمثيليات على تشخيص هذه الأنشطة، على أنها خاصة بيهود المنطقة، فيتقمص المؤدون أدوار هؤلاء في مزاولة مختلف أطوارها وهو ما يشكل قناعا إضافيا لممارسة التخاطب بأنماط إضافية من هذا القول. فاليهود هم الذين يتحدثون وهم يحرثون، أو وهم يتفقدون المزارع أو يحصدون، أو يمارسون طقوس حفلات الختان أو الزفاف، وهم في كل ذلك يتعاملون، أو بالأحرى يتعامل المؤدون من خلالهم برصيد لغوي محلي مليء بالرموز، وأشكال الاستعارة والتورية، وغيرها من الحيل البلاغية التي تصب كلها في الخطاب الساقط الآنف الذكر.

فعلى سبيل المثال يعلن المزارع اليهودي، جوابا على سؤال من بعض زملائه أنه عازم خلال الموسم الحالي على حرث عدة أماكن منها المسماة: "ⵜⴰⵍⵍⴰⵜ ⵏ ⵡⴰⴼⴰⵔ" و "ⵉⴳⴳⵉ ⵏ ⵡⴰⴼⵓⴷ" و"ⵉⴳⴳⵉ ⵏ ⵜⵉⴱⴱⴰⵜⵉⵏ" (15) فيرد عليه مزارع آخر بأنها فعلا مزارع جيدة، ومعطاء، وأنه أحسن

(15) أسماء هذه الأماكن تحيل بشكل مجازي على أجزاء معينة من جسد المرأة. ف «ءيكي ن تيباتين» هو ما فوق النهود و«ءيكي وافود» هو ما فوقق الركبة. و«تالالت ن وافار» تعني الشعبة المعشوشبة، أي عانة المرأة من بين فخديها.

الاختيار، وما عليه إلا أن يتقن حرثها، ويتعهدها بالنقش والأسمدة والسقي حتى تجود بغلل جيدة، ويضيف آخر مؤكدا أن الحرث الجيد يقتضي امتلاك محراث قادر على تعميق الحفر وخدمة التربة على النحو المطلوب، إذ كلما كان الحفر عميقا كلما جادت التربة وأخصبت.

في هذا المقطع يلعب المؤدون على الكلمات، ويحملونها عدة دلالات، يتحكم السياق العام والخاص في تحديدها، وكذا في إدراكها فورا أو بعد لأي. فالكلمات الواردة في الحوار مختارة بدقة، ومحكمة البناء، دلالاتها خارج العروض التمثيلية دلالات حقيقية، وليست مجازية، وليس فيها ما يخدش الحياء أو ينافي الأخلاق، فهكذا يتحدث المزارعون عادة غداة موسم الحرث. لكنها ليست كذلك في سياق هذه التمثيليات، حيث تحمل دلالات مجازية، ظاهرة أو عميقة، تتصرف أكثر ما تتصرف على عادة "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" ، إلى ماله صلة بمواضيع الجنس وأدواته، ومختلف شؤونه. فالحرث من حيث هو فعل، والمحراث من حيث هو أداة، والتربة من حيث هي موضوع هذا الفعل، وتعميق الحرث، والتعهد بالسقي، بالإضافة إلى أسماء المزارع وغيرها كلها كلمات وعبارات تحمل الدلالات التي من هذا القبيل، يدركها الجمهور الحاضر فورا، ويتجاوب معها بقوة. على هذا المنوال يتخاطب مؤدو هذه التمثيليات، ولا يتحدثون بغير هذا الخطاب، ويواصلون تفجير كوامن اللاشعور الجمعي من خلال نسج ما لا حصر له من مثل هذه الدلالات عندما يشخصون مختلف العمليات المرتبطة بأنشطة أخرى كالحصاد والدراس. وعندما يشخصون مراسيم بعض الاحتفالات المحلية وطقوسها، مستغلين في ذلك إمكانيات اللغة المحلية بشكل خاص، كما سنتعرض لذلك لاحقا.

وفي كل هذه التشخيصات لا يسترشد الممثلون هنا أيضا، بتعليمات أو توجيهات تقنية أو فنية معينة، إذ أن بعض متطلبات العمل المسرحي غائبة في مسرح "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" (16) . فباستثناء سيناريوهات الأنشطة المشخصة التي يعرفها الممثلون عن كثب، بحكم انتمائهم للمنطقة، وهي سيناريوهات ثابتة لا تتغير، وفارغة، فإن هؤلاء لا يستندون في ما يقدمونه على نصوص معدة سلفا يقتفون تمفصلاتها، أو على إرشاد من لدن مخرجين إلى ما ينبغي أن يكون عليه هذا الاقتفاء، فتقع مسؤولية ملء هذه السيناريوهات، وارتجال الحوار بالمواصفات الآنفة الذكر، وجودة الأداء بشكل عام، على عاتق المؤدين الذين يصدرون في كل ذلك عن خبرتهم بالمطلوب، ومهاراتهم الذاتية في إنجازه، انطلاقا مما تمليه المرجعية الثقافية التي يحملها كل مؤد حول مقومات ومعايير الأداءات التمثيلية وفق خصوصيات فرجة "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" . على أن هناك

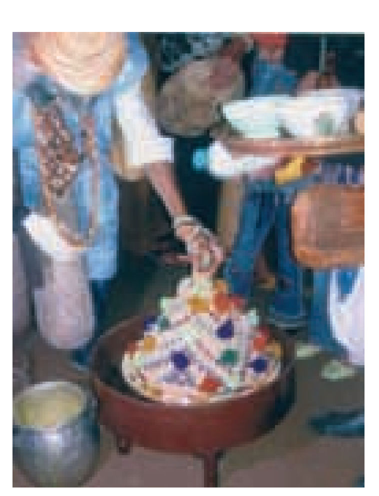
---

(16) لا نجرؤ بالنظر إلى تواضع رصيدنا المعرفي بقضايا المسرح على الخوض في علاقة العروض التمثيلية لدى ءيمعشار بالفن المسرحي. ومع ذلك يمكن أن نقول بأن هذه العروض أقرب كثيرا إلى العمل المسرحي من "الحلقة" و"البساط" و"سيدي الكتفي" و"سلطان الطلبة" التي بحث فيها الدكتور حسن المنبعي وغيره، عن ملامح لمسرح مغربي شعبي سابق على الفن المسرحي المستورد. انظر كتابه : أبحاث في المسرح المغربي. ص 19-36. منشورات الزمن - البيضاء. 2001.



فيما يخص الحوار، مقاطع هي مما تحتفظ به هذه المرجعية لحوارات صارت متداولة بحكم ترددها في التمثيليات، ونظرا لجودة صياغتها، وهي بمثابة حوارات جاهزة، لكنها شذرات قليلة ومتفرقة بعيدة عن إرضاء تعطش الجمهور وكذا الممثلين إلى إبداع حوارات آنية طريفة ومتنوعة، فينحصر دورها في اتخاذها من لدن المبتدئين من "ⵉⵎⴷⵢⴰⵣⵏ" نماذج ينسجون على منوالها حوارات غيرها.

غير أن غياب النصوص الجاهزة، وتقنيات الإخراج، وما إليها في مسرح "ⵉⵎⴷⵢⴰⵣⵏ"، أي تحرر المؤدي من مثل هذه المقتضيات، هو الذي يفتح الطريق أمام المهرة من الممثلين لإبداع أشكال جديدة من الحوارات الزاخرة بالصور البلاغية التي تجسد الدلالات الآنفة الذكر. فتشكل العروض التمثيلية من هذا المنظور، مقارنة بالعروض الموسيقية حيث ضرورة الخضوع للكلام المنظوم، أو ضرورة نظم الكلام، فضاء أرحب للترفيه وممارسة أشكال السخرية واللهو من خلال ابتكار ما لا حصر له من هذه الصور. ومن حيث هي كذلك فهي تسمح أيضا بممارسة النقد اللاذع لبعض الممارسات الاجتماعية السائدة محليا، والتشهير أمام الملإ، تصريحا أو تلميحا، بمن يتعاطاها أو بمن تورط في قضية فساد أو رشوة أو سرقة، أو أمر كبير أو صغير. ويشهرون أيضا ببخل غني، أو بظلم مسؤول، أو بزلة فقيه، وبغير ذلك من المثالب دونما تحسب لملامة من يعنيه الأمر، ومقابل ذلك يمتدحون بنفس الأسلوب الساخر سخاء بعض الأشخاص، ويشيدون بمواقف البعض الآخر، وحتى بجمال بعض النساء، لذلك يحتاط الكثير من المتفرجين من هذه التشهيرات فيسارعون إلى اتقائها بعطايا مالية إرضاء لطلبات المؤدين.



مائدة المأدبة

وفي ختام كل عرض تمثيلي تحرص الفعاليات المشاركة، تمهيدا لعودة كل منها إلى موقعها في طاقمها الأصلي، على الربط بين آخر ما تم تشخيصه من أنشطة، وبين الفقرة الموالية في الحفل، وهي في الغالب فقرة أخرى من العروض الموسيقية الرئيسية أو ''ⵉⵎⵓⵔⵉⵅ'' . فيصلون هكذا ما بين جمع المحاصيل الزراعية مثلا، في نهاية المشهد الخاص بعملية الدرس، وبين إقامة حفلات موسيقية راقصة تعبيرا عن فرحة المزارعين بوفرة المحاصيل الزراعية بعد موسم فلاحي شاق، فتكون فقرات الحفل موصولة فيما بينها، مترابطة وظيفيا، رغم تنوع محتوياتها، واختلاف إيقاعاتها.

هذا، وطالت العروض التمثيلية مؤخرا عدة تطورات مست مضمونها وشكلها، وذلك في سياق تطوير ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' للآليات الأساسية للفرجة، فقد عمدوا إلى تنويع مضامين هذه العروض التي لم تكن تتعدى الأنشطة الفلاحية المحلية، بإضافة مشاهد من مواضيع وأنشطة لم تكن معهودة قبلا في هذه العروض. ومن بين ما استوقفنا منها في الدورات الأخيرة مشهدان بارزان، أحدهما عن مأدبة غداء أو عشاء، والآخر عن حفل للزفاف.

تـــبدأ طـقوس المأدبة أو "الـــزردة" بـدخـول جماعـة مـن أفـــراد ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ''إلى الـ ''ⵅⵓⵇ'' حاملين كل لوازمها: مائدة محلية قديمة، مغطاة "بمكب" محلي رث يحملها أحدهم فوق رأسه أو بين يديه، ويحيط به الآخرون في صياح وزعيق، منهم من يحمل الطست والإبريق المستعملين لغسل الأيدي، وهما باليان ومربوطان فيما بينهما بحبل رقيق راش. ومنهم من يحمل القدر والمغرف الخشبي الكبير في حركات من يعد الكسكس، وآخر يحمل الإناء المليء باللبن أو بسائل يشبهه، وغير هؤلاء يحملون أواني أخرى مختلفة وأدوات قد لا تكون لها علاقة بمرافق المأدبة وسرعان ما ينضم أفراد من داخل ال ''ⵅⵓⵇ'' إلى هؤلاء، ويتحلق الجميع حول المائدة، في تظاهر باللهفة واستعجال الأكل.



يرفع أحدهم المكب عن المائدة، ويضعه فوق رأسه أو رأس أحد رفاقه ويكشف عما بداخلها .إنه طبق من روث الدواب، وغالبا من فضلات البقر، عليه رؤوس ومخالب الدجاج، وربما بعض البيضات، أو ما يشبهها، وأشياء أخرى تشبه الطماطم وغيرها، وذلك في شكل طبق من الكسكس بخضره ولحمه، يأخذ الجميع في التظاهر بالأكل منه، ودعوة الجمهور إلى مشاركتهم فيه. وقد يحاولون إطعام البعض مما في الطبق، فيكثر اللغط، وترتفع أصوات الرفض وأصوات الترغيب فيه، وتتعالى الضحكات بمختلف رناتها، وتنتهي المأدبة غالبا بصب كل ما يحتويه الإناء من اللبن داخل الطبق وخلطه بكل محتوياته، وقلب الطبق بكل ما فيه داخل المائدة، وإلقاء الطست والإبريق وكل الأواني عليها وإعادة تغطيتها بالمكب، فينصرف الجميع على إيقاع هذا الصخب والزعيق إلى العرض الموالي.

أما مراسيم حفل الزفاف فإنها تبدأ بإدخال العروسين، وهما في زي الزفاف المحلي إلى ميدان الحفل، محاطين بمجموعة من أفراد "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" في أزيائهم وأقنعتهم التنكرية، يرددون خليطا من الأهازيج المحلية والدخيلة، ثم يقومون بحمل العروس على خشبات فوق أكتافهم، في تشخيص لمراسيم حملها على العمارية، وهي من العادات الدخيلة على المنطقة، يطوفون بها داخل ال"ⵙⵓⵇ" ، مرددين نفس الخليط من الأهازيج تتخللها صيحات على أنها زغاريد، مع تمنيات وتهاني مشؤومة في استهزاء بالعريس والعرس والعروس، واستخفاف بمراسيم الزفاف وأهازيجه.

ويبدو أن المجال مفتوح لاستحداث تشخيصات أخرى شريطة الالتزام بقواعد الفرجة وخصوصياتها، وفي هذا الصدد جاء تشخيص هذه المشاهد وفيا لأسلوب "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" ، القائم على اللهو والسخرية وفحش الكلام، لكن مع تراجع بيّن للعنصر الأساسي في فرجة "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"، هو تقليد يهود المنطقة في التعاطي لهذه الأنشطة، وهو ما لم يكن حضوره بارزا في هذه التشخيصات، ويفضي إلى طرح سؤال عام وهام حول قيمة التطورات التي طالت مختلف آليات فرجة "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" ، وما إذا كانت في اتجاه إغنائها مع الحفاظ على خصوصياتها، أو على العكس من ذلك في اتجاه تهجينها وتمييع خصوصياتها.

III - عروض موازية :

هي أداءات أخرى متنوعة، تختلف من حيث مواضيعها، ومن حيث تقنيات أدائها، وكذا من حيث المواد والأدوات التي تعتمدها، ويتعذر لذلك تصنيفها داخل العروض الموسيقية أو العروض التمثيلية. إنها أشكال فرجوية أخرى موازية لهذه العروض ومتزامنة معها، منها ما هو من الأداءات التي تساهم بها المجسمات في الحفل، ومنها أشكال أخرى كثيرة التنوع، وغير قارة، تستحدث

من دورة لأخرى ضمن تشخيصات ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ، تتولى أداءها فعاليات مختلفة، تستمر أو تختفي تبعا لنجاحها أو فشلها في إغناء الحفل بأشكال فرجوية إضافية.

1 - عروض المجسمات:

تتميز هذه العروض بإمكان أدائها خارج ميدان الحفل كما بداخله، إذ تأخذ المجسمات، وهي من الطواقم الأساسية لدى ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ''، في الاشتغال مباشرة بعد الخروج من الحوش وعبر الأزقة والدروب المؤدية إلى مكان الحفل، وتستمر مشتغلة حيثما هي، حتى في طريق عودتها إلى الحوش بعد نهاية الحفل. وتتخذ عروضها صيغا متعددة تبعا للحيوان أو الشيء الذي يحيل إليه كل منها، وما يقترن به من خصائص وسلوكات وفق التصورات التي تكونت عنه في الثقافة الشعبية المحلية، وهو ما تسعى الفعاليات التي تتقمصها إلى تجسيده من خلال العروض التي تؤديها على الشكل التالي:

أ- الجمل : ⴰⵖⴰⵎ

يظل راكضا بقيادة راعيه الذي يلازمه باستمرار، ويشرف على عروضه داخل ال ''ⵅⵓⵖ'' وخارجه، يسير بجانبه ماسكا زمامه بإحدى يديه، وعصاه الطويلة بالأخرى، يحثه على أعمال معينة، ويزجره عن أخرى، في تقليد لحركات سائق الجمل وتقنياته، تتخللها تعابير وحركات مخلة بالحياء. وكلما أتقن المتقمصان للمجسم حركات الجمل عند نهوضه أو بروكه وأثناء مشيه أو ركضه، وكذا حتى عند رقصه، كلما أمتعا الجمهور الذي يتجاوب مع هذه العروض، على أن أكثر عروض الجمل ترددا وإمتاعا في ذات الوقت هو سرعته في مفاجأة هذا أو ذاك من الجمهور، ونزع ما على رأسه من عمامة أو قلنسوة أو قبعة أو غيرها، وذلك بالعض عليها بأسنانه، ورفعها عاليا، والركض بها لعدة أمتار، ولا يعيدها لصاحبها إلا بعد أداء فدية مالية للراعي.

ويبدو أن عروض الجمل تتجه في معظمها إلى جمع عطايا مالية من الجمهور، إما عن طواعية، أو بانتزاعها منه مقابل إعادة ما انتزع كما أسلفنا، أو مقابل إخلاء سبيل من تمت محاصرته، أو غير ذلك من تقنيات وحيل الجمل وراعيه. وقد تقوى هذا التوجه في السنوات الأخيرة باعتماد أكثر من جمل في الدورة الواحدة، واستحداث مجسمات لجمال ذات الذروتين وتسخيرها لحمل صغار الأطفال مقابل بعض الدراهم في جولات عبر أرجاء الميدان. وتشكل عروض الجمل من هذا المنظور موردا ماليا هاما لهيئة ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ، وهو ما أجمع عليه من حاورناهم في هذا الموضوع ممن تقلدوا بعض المهام في هذه الهيئة. هل هو تطور في مجسمات جمال ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' وفي عروضها ووظائفها داخل فرجة ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ، أم هو انحراف عن خصوصيات هذه الفرجة ؟

ب- الحمار والبغل: ⴰⵖⵢⵓⵍ ⴷ ⵓⵙⵔⴷⵓⵏ

يشتغل كل منهما على حدة، لكن العروض التي يقدمانها، إن داخل الميدان أو خارجه لا تكاد تختلف إلا في بعض التفاصيل، وهي تقوم على الحركة والقول في نفس الوقت، وتعكس من خلالهما كل ما يقترن بمفهومي الحمار والبغل من تصورات في المتخيل الشعبي المحلي. وهو ما يفتح على إمكانيات عدة لإنشاء ما لا حصر له من ساقط القول المرفوق بالحركات التي تعبر عن السلوكات الجنسية لهذين الحيوانين، مما يتعذر قوله أو إتيانه إلا من داخل مجسم كل منهما. إذ في عروض الحمار والبغل تتجسد وقاحة "ⴻⵎⵃⵛⴰⵔ" في أكثر صورها تحررا، ويصل الاستهتار بكل ما تواضع المجتمع على تقديسه أو منعه وتحريمه إلى أقصى الحدود. وإذا ما تلكأ أحد من لابسي مجسميهما، أو أبدى قدرا من الاستحياء تم استبدال غيره به فورا.

من الصور الأكثر ترددا في هذا الصدد صورة الحمار وهو يركض في اتجاه هذا أو ذاك من المتفرجين، بتوجيه من راكبه الذي لا يتوقف عن حثه على السير إلى هذه الوجهة أو تلك على غرار راكب أي حمار، ماسكا لجامه بإحدى يديه، ولا يتوقف أيضا عن التصريح، نيابة عنه برغباته التي تتجه أساسا إلى مطالبة من يقع عليه اختياره من الجمهور بمده ببعض المال لاقتناء ما يلزم من هدايا لخليلته الأتان، ولشراء ما تتقوى به قوائمه من شعير(17) وعلف حتى يستطيع الوقوف عليها عند مواقعتها، مضيفا هكذا (...) في تشخيص لعملية المواقعة. وإذا ما تأخر أحدهم عن الامتثال، بادر الحمار بالتحرش به مشهرا قضيبه الذي رأينا قبلا تقنيات صنعه، يحاصره به في حركات وأصوات الحمار عندما يتحرش بأنثاه، فيضطر المتفرج إلى اتقاء بقية العملية بأداء ما امتنع قبل من أدائه.

تتردد هذه الصورة نفسها في عروض البغل مع اختلافات شكلية محدودة، وتبدأ عندما يثيره بعض المتفرجين بادعاء أنه بغلة لا بغل، فيستاء هذا الأخير، ويثور راكضا في اتجاه من ادعى هذا القول أو غيره، مشهرا دليل ذكورته (اليقطين السلاوي الجاف الطويل والسميك) يطارده به في حركات التحرش به جنسيا من الخلف والأمام ومن كل جانب، ولا يخلي سبيله إلا بعد أداء مبلغ مالي.

تتكرر هذه الأداءات والحركات المقترنة بها مع كل مستهدف جديد من الجمهور. أما ما يقوله راكب الحمار أو البغل بأمازيغية اليهود المحليين، مما يقترن بهذه الحركات فإنه يتغير باستمرار، ومن خلاله يطلق العنان للسانه لإبداع ما يجعل عروض الحمار والبغل زاخرة بأشكال القول الساقط، الصريح أحيانا، والمصاغ على شكل استعارات وصور مجازية أحيانا أخرى.

---

(17) يقولون: إن الحمار عندما ينهق يقول:

ⴽⵯⵔⵣⵖ ⵜⵏⵜ, ⵙⵔⵓⵜⵖ ⵜⵏⵜ, ⵓⵙⴻⵖ ⵜⵏⵜ, ⵓⵔ ⵣⵎⴰⵇⵏ ⴰⵢⵢⴻⵥⴻⵏ ⵢⴰⵜ ⵜⵔⵔⵃⴻⵜ ⵏ ⵜⵎⵣⴻⵏ ⵎⴰⴷ ⵔⴽⴽⴰⴷ ⴻ ⵎⵓⵎⵎⴰⵏ ⴷⴷⵓ ⵜⵎⵖⴻⵍⵜ...

معناه: حرثت الشعير، ودرسته، ونقلته، ولم يجازوني ولو بمد منه أقدمه لخليلتي.

ج- الضبع ⵓⵙⵎⵉ

يظل متواريا بعيدا عن أنظار الجمهور واللاعبين معا، لكنه متأهب باستمرار للانطلاق من أي جهة، وفي أي لحظة لمفاجأة اللاعبين، في هجمات خاطفة يقطع خلالها، في قفزات سريعة ميدان الحفل من أقصاه إلى أقصاه، ليتوارى من جديد في مكان ما. ومن حين لآخر يعود لأداء نفس العرض، وفي كل مرة يصاب اللاعبون بالذعر، ويقطع كل منهم ما كان بصدد القيام به في إطار عروض هذا الطاقم أو ذاك، ويسقط أرضا، أو يفر هاربا إلى حين اختفاء الضبع. والأساسي في عروض الضبع هو ردود أفعال اللاعبين، وصرخات الذعر التي يصدرونها مرفوقة بعبارات نابية، تشكل بمعية منظرهم وهم يتساقطون أو يفرون من شدة الفزع، ويلقون ما بأيديهم من أعمدة خشبية أو أشياء أخرى مشهدا فرجويا مثيرا، تضيفه عروض الضبع إلى مشاهد الفرجة في عروض ''ⵓⵎⴰⵔⵛⵉ'' .

على أن أشهر هجمات "ⵓⵙⵎⵉ" هي التي يشنها في اللحظات الأخيرة للحفل عندما ينشغل كل اللاعبين بالتأمين على الدعوات التي يختتم بها الحزان عروض هذه الليلة، إذ ينقض فجأة على ال ''ⵇⵓⵅ'' ، ويبث الرعب في صفوف هؤلاء، فيفرون في كل اتجاه، هاربين بعتادهم وعدتهم وحيواناتهم، فينفض الحفل وينصرف الجميع.

ترى ما دلالة حضور الضبع، وهو حيوان متوحش ومفترس في حظيرة ''ⵓⵎⴰⵔⵛⵉ'' ؟ وما دلالة إنهاء الحفل كل ليلة بهجمة من هجماته؟

د- البقرة ⵜⵓⵍⵓⵙⴰⵜ

تنحصر الأداءات التي تساهم بها البقرة، أو من يتلبس مجسمها في بضعة مشاهد، لعل أكثرها ترددا تقليد الوضعية الخاصة بالبقرة عند بروكها على الأرض، وذلك داخل الڭور، أو هنا أو هناك على جنباته، موازاة للعروض الموسيقية، وغالبا ما يطول بقاؤها على هذه الوضعية لفترات تتظاهر أثناءها بالاجترار، أو تصدر بعض الحركات كالتي تقوم بها عندما تهم بنطح أو ركل من يقترب بها من الأطفال أو المتفرجين، أو عندما تطرد عنها الذباب، كما تصدر من حين لآخر أصواتا كالخوار، إلى أن يأتي دورها في الانخراط في العروض التمثيلية لتشخيص عملية الحرث.

وفي هذا المشهد، ينضم الحمار إلى البقرة لتشكيل الثنائي ''ⵜⴰⵢⵢⵓⴳⴰ'' الذي يجر المحراث ويقودها أحد اللاعبين، ماسكا في يمناه بالمحراث، وبعصا طويلة في يسراه، في حركات مزارع يهودي، وهو لا يكف عن حثهما بأمازيغية يهودية على حركات وسلوكات، ويزجرهما عن أخرى، مستعملا مختلف تعابير المزارعين التي يحملها دلالات مجازية مخلة بالحياء يغني بها فقرات العروض التمثيلية.

هذا وتشارك ''ⴰⵏⵉⵎⵛ'' في أحد هذه المشاهد عندما تقدم على حلب البقرة التي تصر على الإمساك عن إدرار الحليب، فتغتاظ اشميحة، وتدعو على البقرة بالعقر والنضوب وأشياء أخرى.

هـ- البابور ⴰⵍⴰⵍ ⵏ ⵉⵎⵎⵏⴰⵔ

مع ضخامته وتكلفته المرتفعة لا تتعدى مساهمته في الحفل استعراض ضخامته تلك، ليس داخل ال "ⴰⵙⴳ"الذي قد لا يجد فيه حيزا يسعه، ولكن قريبا منه حيث يلبث راسيا أمام المتفرجين الذين يحرصون على مشاهدة "ⴰⵍⴰⵍ ⵏ ⵉⵎⵎⵏⴰⵔ" وبعض الأضواء تشع في أركان منه، أو تنبعث من كوى ومنافذ فيه، كما قد ينبعث بعض الدخان من مدخنته، إلى غير ذلك من الاستعراضات التي لا تتيح مثل ما تتيحه باقي المجسمات والتشخيصات من فرص لإنشاء خطابات أو خلق الحوارات المعهودة في عروض "ⵉⵎⵎⵏⴰⵔ" .

غير أنه بغياب هذه المجسمات لدى الأجيال الحاضرة ل "ⵉⵎⵎⵏⴰⵔ" ، غابت معها عروضها الآنفة الذكر، ولم يبق منها إلا عروض الجمل التي تطورت بدورها على النحو الذي رأيناه، وذلك مقابل ظهور أشكال أخرى من العروض التي تؤديها فعاليات تم إحداثها مؤخرا، منها ما يندرج ضمن المجسمات، ومنها فعاليات أخرى مختلفة تحضر وتغيب بناء على مردوديتها الفرجوية.

يتعلق الأمر في ما استحدث منها بالعروض التي تؤديها مجسمات الحمار الوحشي والديناصور والزرافة، وهي عروض ذات مردودية فرجوية ضعيفة بالمقارنة مع عروض المجسمات الكلاسيكية الآنفة الذكر، ربما لأنها غير معروفة محليا، ولا تقترن بها تصورات معينة كالتي تقترن بهذه المجسمات في المتخيل الشعبي المحلي، وتنحصر عروضها في التجوال عبر الدروب والأزقة، وداخل ال "ⴰⵙⴳ" وعلى جنباته مستعرضة أشكالها المثيرة التي لا تحيل إلا إلى التفكير في مهارة صانعيها من شباب "ⵉⵎⵎⵏⴰⵔ" المولعين بالبحث عن كل جديد يمكن أن يغني الفرجة. ويبقى استمرارها أو إختفاؤها رهينا بما تساهم به في هذه الأخيرة، وفي الرصيد المالي للمجموعة. ويبدو أن تجربة مجسم الحمار الوحشي لم تحقق شيئا من ذلك، ولم تغط، حسب بعض المشاركين، حتى نفقات بنائه، فاختفى بعد دورتين من ظهوره، فيما ينتظر تقويم المردودية الفرجوية والمالية للديناصور والزرافة، وإذن استمرارهما أو توقيفهما.

على أن وضعية هذه المجسمات، منظورا إليها في علاقاتها بباقي عناصر بنية "ⵉⵎⵎⵏⴰⵔ" تبدو نشازا وغير مبررة لا فرجويا ولا وظيفيا، فهي ليست كباقي المجسمات التي تدخل في علاقات عمل متكاملة فيما بينها، عند تشخيص الأعمال الفلاحية مثلا، ولا تتيح مثل ما تتيحه من فرص لممارسة ساقط القول، بما هو من المبادئ الأساسية لدى "ⵉⵎⵎⵏⴰⵔ".

2 - عروض أخرى:

هي عروض مختلفة ومتنوعة تقدمها فعاليات مختلفة ومتنوعة أيضا، تحدثنا منها آنفا عن عروض الزوجين اللذين يتخاصمان باستمرار، وذلك في إطار الحديث عن الأداءات التمثيلية الثنائية، ومن أبرز ما رصدناه من أشكالها الأخرى خلال الدورات الأخيرة ما يلي:

أ - شخص يسوق حمارا حقيقيا بكامل عدته، محملا بالعديد من أشياء متنافرة لا تربطها فيما بينها أية علاقة، وغير ذات قيمة، كالأواني القديمة، ومختلف الأدوات والأحذية والملابس الرثة، وأجزاء الدراجات النارية والعادية وبالونات، وبعض أنواع اليقطين اليابس، وغير ذلك من كل ما وقعت عليه يداه من سقط المتاع، معلقة كيفما اتفق على جانبي الحمار وخلفه وعلى عنقه، يجوب بها ميدان الحفل على أنه بائع متجول، أو عطار بالتعبير المحلي، أو مرمم الأدوات المعطلة، متوقفا هنا أو هناك لعرض بضاعته التي لا تختلف من حيث دلالات محتوياتها، وإمكانياتها التعبيرية عن بضاعة تاوايا أو الحزان. وتنبعث من أماكن مختلفة من جسم الحمار إشارات ضوئية ملونة ومنتظمة من حبابات صغيرة موصولة عبر أسلاك خفية ببطارية تشتغل من داخل هذه البضاعة، ولا يفوت صاحب هذه الفكرة أن يركز على ما يمتع الجمهور بإبراز الإشارات التي تصدر من مناطق حساسة من جسم الحمار.



عروض أخرى

ب - شابان يتقلدان العدة الكاملة لصيد السمك، على ظهر أحدهما سلة الصياد، وبيده قصبة الصيد بكامل عدتها، وعلى ظهر الآخر عدة الغوص، وبيده شبكة الشَّي (شواية)، بداخلها سمكات سردين حقيقية، لا يفترقان ولا يتوقفان عن التجول داخل الميدان، ومن حين لآخر يقوم حامل السمكات بشيها على النار المتقدة وسط ال "ⵅⵓⵇ" ، ويتظاهر بإطعام رفيقه وأفراد من "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" أو الجمهور منها، ويكون الإعفاء من تناولها بأداء كل أو بعض ما يطلبانه من مال، وذلك في حركات لاندري إن كانت إشادة بصبر البحار وتحمله، أو رثاء لمعاناته، أو هما معا.

ج - الرايس ومرافقه. الأول بربابه الأمازيغي ولباسه التقليدي يتغنى بأشعار ساخرة في مواضيع مبتذلة، يرددها بعده رفيقه بقناعه وزيه الأوروبيين وقيثاره الحديث، أو يرد عليه بلازمة معينة لا يكف عن ترديدها، يمدحان من بادر إلى تلبية طلبهما، ويهجوان من تلكأ أو امتنع عن الأداء. وقد يكتفيان إذا ما نالا مرادهما بعزف متقطع، سوي أو غير سوي، ولا يكفان عن التنقل من متفرج هنا إلى آخر هناك، يعيدان نفس المشهد المليء بمفارقات، وتعريضات ساخرة بالروايس ومن الروايس وأحيانا بما يفيد الرثاء لسوء ما

آل إليه هذا الفن شكلا ومضمونا من جراء ما طاله من ممارسات بعض المتطفلين. ومن بين ما سمعناه منهما في إحدى المقطوعات ما يلي:

المردد	الـرايس	المردد	الـرايس
أيها الديك :	حتى وإن بكينا وسالت دموعنا	ⴰⴼⵓⵍⵍⵓⵙ:	ⵎⵇⴰⵔ ⴰⵔ ⵏⴰⵍⵍⴰ, ⵏⴳⵉⵏ ⵉⵎⵟⵟⴰⵡⵏ
أيها الديك :	يأبى قلبك إلا أن يقسو علينا	ⴰⴼⵓⵍⵍⵓⵙ:	ⵉⵇⵇⵓⵔ ⴽⴰ ⵍⵇⵍⴱ ⵏⵏⴽ ⴼⵍⵍⴰⵏⵖ
أيها الديك :	أي طريقة تريدون أن نحيا بها	ⴰⴼⵓⵍⵍⵓⵙ:	ⵎⴰⵏⵉ ⵙ ⵜⵔⴰⵎ ⴰ ⵜ ⵏⴽⴽ ⵉ ⵍⵖⴰⵢⴰⵜ
أيها الديك :	إذا لم نجد حبيبا نناجيه	ⴰⴼⵓⵍⵍⵓⵙ:	ⵉⵖ ⵓⵔ ⵉⵍⵍⵉ ⵎⴰⴷⴷⴰ ⵏⵙⴰⵡⴰⵍ
أيها الديك :	يطفئ الهم الذي في قلبي	ⴰⴼⵓⵍⵍⵓⵙ:	ⴰⴷ ⵉⵙⵙⵏⵙ ⵍⵀⵎⵎ ⵖ ⵡⵓⵍ ⵉⵏⵓ
أيها الديك :	ويقتلع النار التي في كبدي	ⴰⴼⵓⵍⵍⵓⵙ:	ⵉⴽⴽⵉⵙ ⴷ ⵉⵖⵔⵔⴰⴳⵏ ⵖ ⵜⴰⵙⴰ ⵏⵓ
أيها الديك :	فما ابتغيته في حياتي لم أحققه	ⴰⴼⵓⵍⵍⵓⵙ:	ⵖⵉⴽ ⵍⵍⵉ ⵔⵉⵖ ⵖ ⵍⵖⵕⴹ ⵓⵔ ⵜ ⵍⴽⵎⵖ

د - شخصان يجوبان الميدان أيضا ولا يفترقان، يتلقد أحدهما بوقا ينفخ فيه باستمرار محدثا صوتا منفرا يتعمد به إزعاج من يقع عليه اختيارهما من الجمهور، ولا يتأتى التخلص من زعيقه إلا بأداء كل أو بعض ما يطلبانه، ولابد مع ذلك أن يسمعاك ما يثير ضحكك أو اشمئزازك من ساقط الكلام.

هـ - شيخ مقعد، أو هكذا يبدو من قناعه وهيئته، يلازم كرسيه المتحرك الذي يقوده شخص آخر على أنه خادمه أو قريبه، في جولات وتوقفات من حين لآخر داخل الميدان. في اليد اليسرى للشيخ سبحة طويلة لا ينفك عن التسبيح بحباتها، أما يده اليمنى فإنها تظل ماسكة بأنبوب النارجيلة الذي يأخذ منه أنفاسا من حين لآخر، وينفث الدخان في الهواء في كبرياء واستخفاف بكل ما يحيط به.



عروض أخرى

هذا، ومن الصعب استعراض عروض كل الفعاليات التي من هذا الصنف، وذلك لتنوعها، وعدم انتظام حضورها حتى في حفلات الدورة الواحدة، بالإضافة إلى قصر الفترات التي يظهر فيها بعضها أثناء الحفل، فيما لا يشارك أفراد منها بأداء من أي شكل، وإنما يتنقلون باستمرار داخل ميدان الحفل وخارجه بغاية جمع العطايا ممن صادفوه كل لحسابه الشخصي. وتشكل هذه الفئة نشازا يربك قواعد اللعبة، ويهدد مصداقية فرجة "ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ"، فقد تلجأ عناصر من هذه الفئة، وهي مقنعة ومجهولة الهوية، إلى النصب أو السطو على المارة، أو إلى

معاكسة المتفرجات من الفتيات والنساء، والتحرش بهن جنسيا، وربما إلى الاغتصاب وهتك الأعراض. فكانت هذه الانحرافات المتهورة من بين أسباب إلغاء السلطات المحلية لمهرجان ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' لعدة سنوات.

IV - النصوص:

تختزن ذاكرة ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' بتيزنيت، وكذا الذاكرة الشعبية بها وببواديها تراثا شفويا متنوعا مما يجدر أن نسميه "أدب ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ، وذلك بالمواصفات والمعايير التي تفرض التعامل معه على أنه صنف أدبي متميز شكلا ومضمونا، عن باقي أصناف الأدب الأمازيغي بالمنطقة. ويشتمل هذا التراث على العديد من النصوص التي تشكل قوام طقس ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' وإحدى دعاماته الأساسية بالنظر إلى أنه من خلالها يمارسون مختلف الطقوس التي يقوم عليها واحد من أهم المبادئ الأساسية لهذا الطقس، وهو مبدأ تحطيم الطابوهات وخرق المعايير الأخلاقية، الذي من أجله كان مبدأ التنكر ومبدأ التشبه باليهود في النسيج البنيوي لطقس ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ، ومن ثم تتحدد نوعية هذه النصوص، وتتحدد طبيعة مضامينها بما يمليه هذا المبدأ، مما يجعل منها ملكا خاصا ل ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' .

ومن المؤكد أن هذه المضامين التي تأخذ بالسامع وتثيره بتمردها على المألوف هي التي أتاحت تداول تراث ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ، واستمرار تواتره عبر أجيال عديدة، غير أنه من المؤكد أيضا أن يكون النسيان قد طال الكثير من مواده، بالنظر إلى اعتماده أساسا على الرواية الشفوية، إن في تداوله أو في نقله من جيل إلى آخر، وأيضا بالنظر إلى التوقفات التي عرفها مهرجان ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' لعدة سنوات، وهو ما أثر سلبيا، ليس على تواتر نصوص ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' فحسب، ولكن أيضا على معظم مكونات الفرجة وآلياتها وبشكل متفاوت على أساليب أدائها.

وقد اعتمدنا في جمع ما يلي من هذه النصوص على الرواية الشفوية ذاتها وتحرينا ضبط نسبتها إلى ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' من خلال الأشكال المتاحة لهذه الرواية، وهي الحفظ، والتواتر، فكان اطمئناننا تاما إلى ما أخذناه من أفواه بعض شيوخ ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ممن كانوا يؤدون الأدوار الأساسية في تشكيلات ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، وكذا إلى ما كان متواترا منها في الذاكرة الجماعية المحلية، مما يتداول من أشعار وأقوال ومأثورات في مختلف مجالس اللهو والترفيه، على أنه من قول ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ، ومن إبداع ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ، وذلك بالإضافة إلى ما سجلنا ميلاده مباشرة فور النطق به في غمرة عروض الدورات الثلاث الأخيرة. على أن التعرف على ما ينتمي إلى حقل ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' مما يعج به فضاء الثقافة الشعبية من أشكال القول المنظوم وغير المنظوم ليس صعبا على أي حال بالنظر إلى خصوصيات مضامينه الآنفة الذكر.

يكون اعتماد هذه النصوص، بوصفها عدة للعمل، مثلها مثل الأقنعة والأزياء، لازما لكل الفعاليات المشاركة في المهرجان، وتكون حاضرة في كل مراحل هذا الأخير وبشكل أقوى في العروض الموسيقية والعروض التمثيلية، وكذا في أشكال الحوار المتعدد الأطراف. ومن ثم فهي على شكل أشعار وكلام منظوم أحيانا، كما هي في عروض "ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ" ، وأحيانا أخرى على شكل حوارات وأقوال مأثورة كما هي في باقي عروض وأداءات "ⵉⵎⵀⵢⴰⵔ" .

1 - النصوص المنظومة :

أخذا بمبدأ التمييز بين الشعر والنظم من حيث أن كلا منهما قول منظوم وفق إيقاعات وتقنيات معينة، مع اقتصار النظم على هذه العناصر واقتضاء الشعر، بالإضافة إليها، خاصية الشعرية التي تقوم على الأحاسيس والانفعالات التي يبثها فيه قائله، فإن ما نقول عنه شعر "ⵉⵎⵀⵢⴰⵔ" ليس إلا قولا منظوما، لغياب هذه الخاصية فيه، وما كان لها أن تحضر فيه بالنظر إلى خصوصيات فرجة "ⵉⵎⵀⵢⴰⵔ" التي لا تقتضيها، وقد لا تستسيغها. وبصرف النظر عما إذا كان الأخذ بهذا التمييز واردا في حقل الشعر الأمازيغي أم أن بعضا من خصوصياته قد لا تقتضيه، فإن ما يتعين إقراره هو أن تراث "ⵉⵎⵀⵢⴰⵔ" المنظوم بعيد من حيث مضمونه العام عن الشعر بما هو شعر، رغم تعاملنا معه على أنه كذلك.

هذه الأشعار هي التي تشكل مادة الإنشاد الطقوسي أو "ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ" في عروض الموسيقى والرقص الرئيسية بقيادة الحاج الذي يتولى إلقاءها، فيرددها بعده أفراد الطاقم من عازفين وراقصين، حاملي الأعمدة الخشبية، وذلك على الإيقاع الموسيقي الخاص بـ "ⵉⵎⵀⵢⴰⵔ" . ولابد من التذكير بأنها أساسية في هذه العروض، وبترابطها العضوي فيها مع كل من الموسيقى والرقص، وإن انتظامها مجتمعة هو الذي يحقق لهذه العروض خصوصياتها.

منذ متى كان نظم هذه الأشعار؟ ومن الذي اعتنى بنظمها بهذا الإحكام في البناء والدقة في الوزن، والولع إلى درجة الوقاحة، بما يكتنفها من لغو الكلام ومحظوره؟ وما الذي يبرر هذا الاعتناء الذي أعطى الميلاد لهذا الصنف من الأشعار التي حافظت دوما على هويتها بين أصناف أخرى من الشعر الأمازيغي؟

تساؤلات ضمن أخرى لا نطرحها بهدف تقديم إجابات مباشرة عنها فورا، وإنما نطرحها بغاية الإفصاح من خلالها عما ينتاب المتمعن في أشعار "ⵉⵎⵀⵢⴰⵔ" ، ممن يتمثل الثقافة واللغة المحليتين، من مشاعر الإعجاب التي تبعث على طرحها، على أنا قد نلتقي ببعض عناصر الإجابة عنها، في غضون الفقرات الموالية والسابقة على السواء.

وفي ضوء ما أمكن جمعه منها تشترك هذه الأشعار في جملة من الخصائص التي تتميز بها، سواء من حيث شكلها أو مضمونها، عن غيرها من الأصناف المتداولة للشعر الأمازيغي. ضمن أبرز خصائصها الشكلية ما يلي:

– وحدة الوزن ونمطيته، وذلك تبعا لوحدة الإيقاع الذي يحكمها ونمطيته أيضا. إذ يبدو أن قول الشعر والتغني به متلازمان وظيفيا في التقليد الموسيقي الأمازيغي، ولا ينفصلان، وأن اللحن أو "الريح" في اصطلاح الروايس هو الذي يحدد الوزن الذي يتعين أن يكون عليه نظم الشعر، وليس العكس أي لا يكون نظم الشعر سابقا ومستقلا عن اللحن أو الألحان التي سيخضع لها لاحقا عندما يختار كمادة للغناء. ولأن موسيقى ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' لا تخرج عن إيقاع واحد ووحيد، وهو هو على مر الأجيال، فإن الأشعار التي تنشد، أو تبدع لتنشد في إطاره ظلت ملتزمة بمقتضيات وحدة الإيقاع هذه ونمطيته، ولا تخرج عنها[18]، وهو ما حدد إذن وحدة وزنها ونمطيته.

– وفي ارتباط بهذا الإيقاع تحددت أيضا مواصفات أخرى للأشعار المنظومة وفق الرنات التي يتألف منها، فلأنه إيقاع مرح ولاه تبعا لخصوصيات طقس ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' الذي أبدعه، فإنها أشعار تكاد ترقص لخفتها ومرحها، في مفرداتها وتراكيبها التي لا تكاد ترددها أو تسمعها حتى تستفزك، فتتملكك الرغبة في الانخراط في الرقص الطقوسي الذي تنتظم فيه بمعية نغمات هذا الإيقاع في عروض ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' .

– النزوع إلى التعبير عن المضامين مهما كانت مخجلة أو شاذة عن المألوف بعبارات صريحة ومباشرة مهما كانت شدة وقعها على السامع، وذلك دونما التجاء إلى اعتماد تقنيات بلاغية، كأشكال المجاز والاستعارات وأشكال التورية إلا نادرا، وهو ما تختلف فيه أشعار إمعشار عن نصوصهم غير المنظومة، وعن أسلوبهم في الخطاب أثناء العروض حيث الحضور القوي لهذه التقنيات التعبيرية.

أما المضامين التي تتغنى بها هذه الأشعار فإنها فريدة، ولا تمت بصلة إلى أي من المقاصد المتداولة في الشعر الأمازيغي، حتى وإن أبانت عن ملامح لبعض منها، والأصح أنها لون مختلف ومتميز من المضامين التي لا تتحدد إلا بما يستجيب لخصوصيات ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ، وتقتضيه أساسيات الفرجة، فتند بذلك عن كل تصنيف جاهز خارج عنها، وإذن فإن التعرف على خصائص هذه المضامين ينبغي أن يكون من داخل هذه الأشعار ذاتها في سياقاتها، ووفق مقاصدها وخصوصياتها. وفي هذا الصدد يمكن تصنيف ما أمكن جمعه منها إلى ما يلي:

(18) الإيقاع الوحيد الذي حاولوا إدماجه في الفرجة هو إيقاع: ''ⵍⵀⴰⵣⵉⵔ ⴰ ⵟⴰⵛⵛⵣⴰ ⵍⵍⴰ'' ، وهو مستعار من غناء الروايس، كان ذلك منذ الستينات من القرن الماضي. لكن أشعار ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' المنظومة على وزنه لا تتعدى بضعة أبيات، لذلك ما أن يرقصوا على نغماته لحظات حتى يتخلوا عنه ليعودوا إلى إيقاعهم الخاص.

أ - مقاطع ذات مضامين نظيفة ومتداولة، غير أنا لا نكاد نجدها إلا في الأبيات التي يفتتحون بها العروض الموسيقية الرئيسية "ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ" أو في بضعة أبيات عند جمع العطايا من المتفرجين، في لحظات متفرقة من الحفل.

فمضامين أبيات الافتتاح لا تختلف عن مثيلاتها في الأهازيج المحلية، وفي أشعار الروايس أيضا، وذلك وفق ما يقتضيه التقليد الراسخ في الثقافة المحلية عند افتتاح عرض، أو قصيد، أو حفل، أو غيرها، كالبسملة والتماس العون من الله أو من بعض أوليائه المحليين على إجادة القول، وإتقان النظم، وإصابة الحق فيه. تقول أبيات الافتتاح:

باسم الله، هيا	ⴱⵉⵙⵎⵉ ⵍⵉⵍⵍⴰⵀ ⵢⴰ ⵍⵍⴰⵀ
باسم الله هيا يا فمي	ⴱⵉⵙⵎⵉ ⵍⵉⵍⵍⴰⵀ ⴰ ⵉⵎⵉ ⵏⵓ
أنشد الأشعار	ⵍⵓⵖ ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ
اللهم يا رب	ⴰⴷ ⴰⴽ ⵏⵃⵕ ⴰ ⵕⴱⴱⵉ
اجعل كلامنا مقبولا	ⴳ ⴰⵖ ⵜⵉⵙⵏⵜ ⵉ ⵡⴰⵡⴰⵍ
واجعل مشاعري	ⴰ ⵉⵢⵢⵉ ⵜⵄⴰⵡⵏ ⵜⴰⵙⴰ ⵏⵓ
تفيض بالأشعار	ⴰ ⵏⵣⵣⴰⴹ ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ
اشهدوا أيها الحاضرون هنا	ⵛⴰⵀⴷ ⴰⵜ ⴰ ⵎⴰ ⵃⵉⴷ ⵉⵍⵍⴰⵏ
أننا جميعا سواسية	ⵉⵙ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵏⴳⴰ ⵢⴰⵏ
وأنني لست يهوديا	ⵏⴽⵉⵏ ⵓⵔ ⴳⵉⵖ ⵓⴷⴰⵢ
وإنما ألهو وأغني	ⵍⵀⴹⵕⵜ ⴰⵊ ⵏⵣⵓⴳⴰⵣ

غير أنه سرعان ما تنتهي فروض الافتتاح، وينتهي القول النظيف الذي يبدو أنه ليس إلا مطية للعبور إلى المضامين التي هي من صميم طقوس "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" ، وذلك بشكل مفاجئ، ودون سابق إنذار. فمباشرة بعد الأبيات الآنفة الذكر، وفي غمرة مراسيم الافتتاح ذاتها، تأتي الأبيات التالية، وهي على شكل حوار بين الحاج وبقية طاقمه :

الحاج	: هيا، هلموا اجتمعوا كلكم	ⵍⵖⴰⵊⵊ : ⴰⵢⵡⴰ ⵎⵓⵏ ⴰⴷ ⴽⵓⵍⵍⵓ
	بماذا تريدون أن نتغنى؟	ⵎⴰ ⵜⵔⴰⵎ ⴰ ⵜ ⵉⴷ ⵏⵉⵏⵉ
	بالكلام الجميل أو القبيح	ⵉⵣⴷ ⵍⵅⵉⵔ ⵏⵄⴷ ⵍⵄⴰⵔ
جانب	: نحن نريد الجميل	- ⵏⴽⵏⵉ ⵍⵅⵉⵔ ⴰ ⵏⵔⴰ
جانب آخر	: ونحن نريد القبيح	- ⵏⴽⵏⵉ ⵍⵄⴰⵔ ⴰ ⵏⵔⴰ
الحاج	: لعن الله أمهاتكم	ⵍⵖⴰⵊⵊ : ⴰ ⵉⵏⵄⵍ ⵕⴱⴱⵉ ⵉⴷ ⵎⴰⵜⵓⵏ
الجميع	: لعن الله فرج أمك	ⴰ ⵉⵏⵄⵍ ⵕⴱⴱⵉ ⴱⵛⵛⵉ ⵎⵎⴰⴽ

أما مضامين الأبيات التي ينشدونها عند جمع العطايا فإنها لا تختلف أيضا عما يوظف منها في مثل هذه المواقف بغاية استرضاء المستهدف من الجمهور وحمله على الأداء، وذلك مثل:

سيدنا يا سيدنا — كّي ن ءافوس ءاسيدنا !
ⵙⵉⴷⵏⴰ ⵢⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ — ⴳ ⵉⵍ ⴰⴼⵓⵙ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ !

ميا د ريال أسيدنا — ألف ريال ءاسيدنا !
ⵎⵢⵢⴰ ⴷ ⵔⵢⴰⵍ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ — ⴰⵍⴼ ⵔⵢⴰⵍ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ !

الله ءيهديك أسيدنا — ءيبارك فيك ءاسيدنا !
ⵍⵍⴰⵀ ⵉⵀⴷⵉ ⴽ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ — ⵉⴱⴰⵔⴽ ⴼⵉⴽ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ !

وهنا أيضا سرعان ما يتغير الخطاب، وتتحول المضامين بذريعة أو بأخرى إلى مضامين ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' ، كأن يمتنع أحد المستهدفين أو يتأخر عن ألأداء فيسمع ما لا يرضيه، أو يحرجه من تعريض وسخرية وحتى شتم أمام الملأ :

الحزقة ءاسيدنا ! — ⵍⵃⵣⵇⴰ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ !
سير فحالك ءاسيدنا ! — ⵙⵉⵔ ⴼⵃⴰⵍⴽ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ !
ءيوا بزاح ءاسيدنا ! — ⵉⵡⴰ ⴱⵣⵣⴰⵃ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ !
عاود ءيماك ءاسيدنا ! — ⵄⴰⵡⴷ ⵉ ⵎⴰⴽ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ !

والمجال مفتوح أمام عبقرية الحاج لإنشاء ما لا حصر له من مثل هذه الضربات التي يبادر المستهدف إلى اتقائها بأداء المطلوب منه.

ب - مقاطع من أبيات كثيرة بمضامين ليس فيها ما ينافي الأخلاق، أو يخدش الحياء، لكنها مضامين غريبة تتنافى مع مقتضيات العقل والواقع، وكلها هزل وعبث ولهو، مجسدة بما هي كذلك هذا الجانب من أساسيات الفرجة لدى ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' . ومن المؤكد أن لهذه المقاطع دلالات أخرى ينبغي الكشف عنها وراء معانيها المباشرة التي تبدو كأنها لغو، وغير ذات معنى، ما عدا ما تثيره لدى المشاركين من رغبة في الإنشاد والرقص، بدقة نظمها ووزنها على الإيقاع الخاص ب ''ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ'' . وكنماذج لهذه المضامين نقدم المقاطع التالية :

في طريقي إلى هنا مررت بالسماء — ⴽⴽⵉⵃ ⴷ ⵉⴳⵍⴰ ⵙ ⵓⵖⴰⵔⴰⵙ
فيها ينبث الزعتر — ⵉⵎⵖⵉ ⴳⵉⵙ ⵓⵙⵔⴽⵍⴰ
وخشب المكنسات — ⴷ ⵓⵙⵖⴰⵔ ⵏ ⵜⴰⵍⴰⵢⵉⵏ
فيها الحناء وفيها المكنسات — ⵀⴰ ⵍⵃⵍⴰ ⵀⴰ ⵜⴰⵍⴰⵢⵉⵏ
وفيها نعال النساء — ⵀⴰ ⵉⴷⵓⴽⴰⵏ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵉⵏ

إن كلب ءايت أوحموش — ⴰⵢⴷⵉ ⵏ ⴰⵢⵜ ⵓⵃⵎⵎⵓⵛ
هو الكلب اليقظ — ⴽⴰ ⵉⴳⴰⵏ ⴰⵢⴷⵉ

إنه لا يكف عن النباح	ⵉⵖ ⵉⵍⴰ ⵀⵀⴰⵡ ⵀⵀⴰⵡ
	ⵉⵍⴰ ⵎⴰ ⴳⴳⵉⵙ ⵉⵍⵍⴰⵏ

وجدت البعوضة والخنزير	ⵓⴼⵉⵖ ⵏ ⵡⴰⴱⵉⴱⴰ ⴷ ⵉⵍⴼ
يتراكلان	ⵎⴰⵖⵏ ⵜⵉⵇⵇⴰⵕ
وبضربة قوية من البعوضة	ⵣⵓⵜ ⵜ ⵓⴽⴰⵏ ⴰⴳⵯⵎⴰ ⵡⴰⴱⵉⴱⴰ
أردت الخنزير قتيلا	ⵉⵙⵔⵙ ⵜ ⵖ ⵍⵎⴰⴽⴰⵏ

وجدت الغيلم في المطبخ	ⵓⴼⵉⵖ ⵏ ⴱⵓⵜⵜⴳⵔⴰ
يغربل الطحين	ⵖ ⵓⵍⵡⴰⵍ ⴰⵔ ⵉⵙⵙⵉⴼⵉⴼ
ناصبا على النار قدرا كبيرا من الجزر	ⵉⴳⴰ ⵏ ⴰⴳⴷⵓⵔ ⵏ ⵅⵉⵥⵥⵓ
وهو يلتهم منه باستمرار.	ⴽⵔⴰ ⵉⵍⵡⴰⵏ ⵉⵛⵛⵉ ⵜ

ج - مقاطع من أبيات هي الأكثر عددا، والأصدق تمثيلية لشعر "ⵉⵎⵛⵛⴰⵔ"، بإيغال مضامينها في الفحش والقول الساقط الذي يخجل المرء، ليس من النطق به فحسب ولكن من سماعه أيضا، وذلك من خلال صور شعرية في منتهى الجرأة والوضوح، إلى جانب أخرى رمزية لا تقل عنها جرأة، وإفصاحا عما تواضع المجتمع على إخفائه، أو السكوت عنه، مجسدة بذلك قمة استباحة "ⵉⵎⵛⵛⴰⵔ" ، وهم في غمرة الإنشاد الطقوسي، لكل ما ليس مباحا في أعراف المجتمع ومواضعاته. إذ في مضامين هذا الصنف من الأشعار تتحقق المقاصد التي من أجلها كان التنكر خلف الأقنعة والأزياء، وخلف اصطناع النطق بأمازيغية اليهود المحليين. ومن المؤكد أن قراءة النماذج التي سنقدمها من هذه الأشعار تقتضي من الجرأة، وكم الأنوف لدى القراء نفس ما اقتضاه منا تقديمها للقراء، فيما لا يخلو تداولها مع "ⵉⵎⵛⵛⴰⵔ" ، وكذا الاشتغال عليها من متعة معينة. تقول هذه النماذج:

وجدت أمك في العراء	ⵓⴼⵉⵖ ⵏ ⵎⴰⴽ ⵖ ⵜⴰⴳⴰⵏⵜ
ترتعد من شدة البرد	ⵉⵛⵛⴰ ⵜⵜ ⵓⵚⵎⵎⵉⵄ
ولم يشفق عليها أحد غيري	ⵏⴽⴽⵉ ⴽⴰ ⵉⵀⴷⴰ ⵕⴱⴱⵉ
فنمت فوقها حتى الصباح	ⴳⵏⵖ ⴼⵍⵍⴰⵙ ⴰⵔ ⴰⵥⴰⵍ
فولدت خمسة بغال	ⵡⴰ ⵜⴰⵔⵓ ⵙⵎⵎⵓⵙ ⵉⵙⵔⴷⴰⵏ
كلها بأيور منتصبة	ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵙⵙⵏⴽⵔⵏⵉⵏ

ليتعاونوا على أست	ⴰⴷ ⴰⵡⵉⵏ ⵜⵉⵡⵉⵣⵉ
أمك إلى أن يمزقوه	ⵀ ⵓⵅⵅⵏⴰ ⵏ ⵎⴰⴽ ⴰⵜ ⵔⵡⵉⵏ
إن فرج الفتاة جميل	ⵉⴱⵛⵛⵉ ⵏ ⵜⵔⴱⵉⵜ ⵉⵣⵉⵍ
إنه محدود وضيق	ⵉⵍⵍⴰ ⵜⵉⵖⵎⵕⵉⵏ
حصين بأقفال من حديد	ⵢⵉⵍⵉ ⵍⵇⴼⵓⵍ ⵡⵡⵓⵣⵣⴰⵍ
وسلاسل وحلقات	ⵢⵉⵍⵉ ⵜⵉⵅⵕⵟⵉⵏ
ما السبيل	ⴰⵀⵀ ⴰ ⵎⴰⵔ ⵢⵓⴼⴰⵏ
إلى سرقة مفتاحه	ⴰⴷ ⴰⵙ ⵢⴰⴽⵯⵔ ⵜⴰⵙⴰⵔⵓⵜ
ليعجن فيه الخروب	ⴰ ⴳⵉⵙ ⵉⵄⵊⵏ ⵜⴰⴽⵉⵃⴰ
وكذا الرمان	ⵓⵍⴰ ⴽⵢⵢⵉ ⴰ ⵕⵕⵎⵎⴰⵏ
أما فرجك أيتها العجوز	ⵉⵎⵎⴰ ⵡⵉⵏⵏⵎ ⴰ ⵜⴰⵛⵉⴱⴰⵏⵜ
فقد اتسع طولا وعرضا إلى أن اختلط باستك	ⵉⵛⴱⵀ ⴰⵔ ⴰⵟⵓⵃ

د - شذرات قليلة لا يتجاوز ما تمكنا من جمعه منها بضعة عشر بيتا، منظومة بالعربية الدارجة، لا بالأمازيغية، على نفس الوزن الخاص ب "إيمعشار"، وتبدو بما هي كذلك نشازا داخل نسيج“ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ” بشكل عام، وفي سياق “ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ”بشكل خاص، مضامينها مزيج من الأصناف الآنفة الذكر.

هل هذه الشذرات أصيلة في فرجة “ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ” ؟أم أنها دخيلة في سياق التطورات التي طالت مختلف آليات هذه الفرجة؟

إنها من بين ما أخذناه من النصوص المنظومة من أفواه عدد من “ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ” الخمسينات من القرن الماضي، وهي بالإضافة إلى ذلك مازالت حاضرة، وسمعنا التغني بأبيات منها في فقرات من الدورتين الأخيرتين، وهو ما يرجح أنها ليست مما تم إقحامه مؤخرا في هذه الفرجة. لكنه مع ذلك من الصعب أن نقول أنها أصيلة فيها كأصالة الأشعار الآنفة الذكر، وذلك بالنظر إلى غربتها الموحشة فيما بينها، وأغلب الظن أنها من إضافات بعض الحجاج أو غيرهم من المولعين، وهم في غمرة الحضرة الطقوسية، بارتجال كل ما هو غريب وشاذ من الأشعار.

تقول نماذج من هذه الأشعار:

وادخـــــلنا للوطـيل ولڭينا مادام موزيـل
علموها تكمي ڭـــارو علموها تكمي سبسـي
واشميحا سمحوا ليها القنديـــل طـفا ليهـــا
والناموس والــــدبان والصوبا ف الڭاميلا.

إن النماذج السابقة من أشعار "ⵉⵎⵠⵛⴰⵔ" تؤكد بتفرد مضامينها تفرد شعر أو نظم هؤلاء وتميزه عن غيره من ضروب الشعر الأمازيغي، ويشكل منه هذا التفرد حقلا مستقلا من حقول هذا الشعر، بمعالم تحددها خصوصيات معينة، تجعله مغلقا لا ينفتح لأي من هذه الحقول ولا يفتح عليه. إذ لا يكون التعامل داخل عروض "ⵉⵎⵠⵛⴰⵔ" الرئيسية "ءيموريگ" بأشعار غير الأشعار الخاصة بهذا الحقل، فيما لا يجرؤ أحد خارج هذا الحقل على أن يتغنى بأشعار بمضامين أشعار "ⵉⵎⵠⵛⴰⵔ" .

1 - النصوص غير المنظومة:

هي مجموعة أقوال، ومقاطع من حوارات ثنائية أو متعددة الأطراف، تواترت في الذاكرة المحلية، لانتظام ترددها في دورات "ⵉⵎⵠⵛⴰⵔ" لسنين عديدة، ولحمولاتها الشاذة والساقطة، تداولها الناس وتعارفوا على هويتها ومرجعيتها. ومن المؤكد أنها بما هي غير منظومة، فضلا عن أنها غير مدونة، لا ترقى إلى مستوى النصوص المنظومة الآنفة الذكر، لا من حيث الكم، ولا من حيث الكيف، إذ أن ما تمكنا من جمعه منها قد لا يتعدى ملء ثلاث صفحات، وهي على شكل شذرات يتراوح أقصرها ما بين جملة واحدة وثلاث جمل، فيما لا يتجاوز أطولها فقرة أو فقرتين من عدة أسطر. ومع ذلك فإنها تؤدي وظائفها بشكل تام في العروض التي تشتغل بها أو عليها، وهي العروض التمثيلية أساسا، وكذا بعض العروض التي تؤدى بشكل فردي أو ثنائي.

ذلك لأن الأداء في هذه العروض وتلك لا يقتضي نصوصا جاهزة وتامة البناء، تحدد أشكال ومضامين الأدوار والحوارات تحديدا تاما، فقد رأينا قبلا أن أشكال الأداء لدى "ⵉⵎⵠⵛⴰⵔ" لا تقوم على نصوص بهذه المواصفات بقدر ما تقوم على مبادرات المؤدين ومهاراتهم في إنشاء نصوص جديدة وتحيين القديم منها بالعلاقة مع مختلف المتغيرات التي يشتغلون فيها، وذلك في إطار الثوابت التي يستمدونها مما تواتر من هذه النصوص وعلى منوال النماذج التي تتضمنها.

وفي ما يلي مثالان شائعان من هذه النماذج، وهما مشهدان من تشخيص بعض الأعمال الفلاحية في إطار العروض التمثيلية:

أ- الإعداد للحرث:

موشي: بارك الله في ما نزل من أمطار، فقد ارتوت الأرض حتى الأعماق وهذا وقت الخروج للحرث، وكل أدواته متوفرة من محراث وعتلات خشبية وحيوانات الجر ولا ينقصنا إلا البذور.

ⵎⵓⵛⵉ : ⴱⴰⵔⴽ ⵍⵍⴰⵀ ⴰ ⵃⴰⵢⵢⵉⵎ, ⵉⵣⴰ ⵇⴱⴱⵉ ⴰⵏⵥⴰⵇ ⵉⵙⵡⴰ ⵡⴰⴽⴰⵍ, ⵜⵉⵍⴽⴽⵉ ⵜⵍⴽⵎ ⴹⴰⵢⵢⴰ ,ⵜⵥⴷⵉ ⵜⵍⴽⴽⵉ ⴰ ⵃⴰⵢⵢⵉⵎ, ⵓⵔ ⵉⵅⵚⵚⴰ ⵖⵉⵍⴰⴷ ⴰⵖⴰⵔ ⴰ ⵏⵣⵣⵓⵖ ⵙ ⵜⵢⵢⵉⵔⵥⴰ, ⵉⵎⴰⵙⵙⵏ ⵍⴰⵏ ⴷⴰⵔⵏⵃ, ⴰⵡⵡⵓⵍⵍⵓ, ⵜⵉⵖⴷⵡⵉⵏ, ⵜⴰⵢⵢⵉⵅⵉⵡⵉⵏ, ⵓⵔ ⵉⵅⵚⴰ ⴰⵖⴰⵔ ⴰⵎⵓⴷ.

حاييم: نعم يا موشي لابد من البذور، ولابد أن تكون جيدة من يدلنا على مطمورة من هذه البذور؟

ⵃⴰⵢⵢⵉⵎ: ⵉⵢⵢⵉⵀ ⴰ ⵎⵓⵛⵉ, ⵍⴰⴱⴷⴷⴰ ⵡⴰⵎⵓⴷ, ⴰⵎⵓⴷ ⵉⴱⵔⵓⵔⵉⵏ, ⵎⴰⵏⵉⵃ ⵔⴰ ⵍⴰⵣ ⴽⵔⴰ ⵓⵙⵔⴰⵣ ⵡⴰⵎⵓⴷ ?

موشي: ما هي الحقول التي ستحرثها هذه السنة يا حييم؟

ⵎⵓⵛⵉ : ⵎⴰⵏⵉ ⵔⴰ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵜⴽⵔⵣⵜ ⵖ ⴰⵙⴳⴳⵯⴰⵙ ⴰⴷ
ⴰ ⵃⴰⵢⵢⵉⵎ ?

حاييم: سأحرث إن شاء الله كل حقل يصلح للحرث مثل "تالات ن وافار" "ءيڭي ن بوابوض" "ڭر تيباتين" "دو تمڭرت"(19)

ⵃⴰⵢⵢⵉⵎ : ⵖ ⴰⵙⴳⴳⵯⴰⵙ ⵏⵛⴰⵄⵍⵍⴰⵀ ⵔⴰⴷ ⴽⵔⵣⵃ ⴽⵔⴰ
ⵉⴳⴰⵏ ⵉ ⵜⵢⵢⵔⵣⴰ, « ⵜⴰⵍⴰⵜ ⵡⵡⴰⴼⴰⵔ »
« ⵉⴳⵉ ⵏ ⴱⵓⵡⴰⴱⵓⴹ » « ⴳⵔ ⵜⵉⴱⴰⵜⵉⵏ »
« ⴷⴷⵓ ⵜⵎⴳⴳⵇⴹⴹ »

داويد: تبحثون عن البذور، إن أردتم أن أرشدكم إليها، فأنا أعرف مطمورة كبيرة تكفيكم.

ⴷⴰⵡⵉⴷ : ⴰⵔ ⵜⵙⵥⵙⴰⵎ ⵃ ⵡⴰⵎⵓⴷ ? ⵉⵃ ⵜⵔⴰⵎ
ⴰⵎⵓⴷ ⵀⴰⵜⵉ ⵉⵍⵍ ⴰ ⵢⴰ ⵓⵙⵔⴰⴼ ⵡⴰⵎⵓⴷ
ⵉⴳⴰⵏ ⴰⵙⵔⴰⴼ

موشي: أين؟ وعند من؟

ⵎⵓⵛⵉ : ⴷⴰⵔ ⵎⵉⵜ ⴰ ⵓⴷⴰⵢ ⴰⵡⴰ ⴷⴰⵔ ⵎⵉⵜ?

داويد: إنها مطمورة ضخمة، هي المطمورة التي لا مطمورة مثلها.

ⴷⴰⵡⵉⴷ: ⴰⵙⵔⴰⴼ ⵎⵓ ⵜⵉⵏⵉⵜ ⴰⵙⵔⴰⴼ, ⵉⵃ ⵜⵍⵉⵜ
ⴰⵙⵔⴰⴼ, ⵜⵍⵉⵜ ⴰⵙⵔⴰⴼ, ⴰⵙⵔⴰⴼ ⵉⵙⵔⴼⴰⵏ.

حاييم: أين؟ وعند من؟

ⵃⴰⵢⵢⵉⵎ: ⴷⴰⵔ ⵎⵉⵜ ⴰⵡⴰ ⴷⴰⵔ ⵎⵉⵜ?

داويد: إنها مطمورة للا فلانة.

ⴷⴰⵡⵉⴷ: ⴰⵙⵔⴰⴼ ⴰⴷ ⵉⵍⵍⴰ ⴷⴰⵔ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⴼⵍⴰⵏⴰ

(ويسمي إحدى النساء أو الفتيات المعروفات في الحي أو في المدينة ببدانتها وضخامة عجيزتها) وتتعالى صيحات الجميع وضحكاتهم المختلطة بالصراخ والزعيق.

ب - تعشير المحاصيل:

موشي: بارك الله في محصولك يا حاييم إنه محصول جيد، هلا أخرجت عنه الزكاة لينمو ويكثر؟

ⵎⵓⵛⵉ : ⴱⴰⵔⴽ ⵍⵍⴰⵀ ⴰ ⵃⴰⵢⵢⵉⵎ, ⵉⴼⵓⵍⴽⵉ ⴰⴽ
ⵓⵙⴳⴳⵯⴰⵙ, ⵉⴼⴰ ⵇⴱⴱⵉ ⵉⵎⵏⴷⵉ ⴰⵢⵡⴰ ⴽⵉⵙ
ⵍⵄⵛⵓⵔ ⵉ ⵍⵅⵉⵔ ⵍⴰ ⴰ ⴳⵉⵙ ⵜⵉⵍⵉ ⵍⴱⴰⵔⴰⴽⴰ.

حاييم: نعم ياموشي، لكن لمن سنعطي الزكاة؟ من الذي يستحقها؟

ⵃⴰⵢⵢⵉⵎ: ⵀⴰ ⵍⵄⵛⵓⵔ ⴰ ⵎⵓⵛⵉ ⵎⴰⵔⴰ ⵎⵓ ⵜ ⵏⴼⴽ?
ⵎⴰⵃ ⵉⵣⵅⵔ ⵍⵖⵛⵓⵔ ⴰⴷ ⴰⵙ ⵜ ⵏⴼⴽ?

موشي: أعطوا الزكاة لفلان، حذار من نسيانه، أضيفوا إليه وأعطوا لفلان كذلك، ولفلان إنهم أحق بالزكاة من غيرهم فما يملكونه من أموال لا تكفيهم (بعض أثرياء المدينة).

ⵎⵓⵛⵉ: ⴼⴽⴰ ⵜ ⵍⵖⵛⵓⵔ ⵉ ⴼⵍⴰⵏ ⵣⴰⵢⴷⴰ ⵜ ⴰⵙ, ⵀⴰⵏ ⴰⴷ
ⵓⵔ ⵜⵜⵓⵎ ⴼⵍⴰⵏ ⵃⵜⵜⴰ ⵏⵜⵜⴰ, ⵓⵍⴰ ⴼⵍⴰⵏ ⵣⴰⵢⴷⴰ ⵜ
ⴰⵙⵏ, ⵀⴰⵏ ⵓⵔ ⴷⴰⵔⵙⵏ ⵢⴰⵜ, ⵀⴰⵏ ⵍⵅⵉⵔ ⵍⴰ
ⵉⴷⵔⵓⵙ ⴰⵙⵏ.

---

(19) في أسماء هذه الحقول يستغلون التقليد الشائع القائم في ثقافة المنطقة، وفي غيرها، على أنسنة الواقع الطبيعي أو شخصنته، بإطلاق أسماء لأعضاء من جسم الإنسان على أماكن ومواقع معينة منه، بناء على شبه ملحوظ فيما بينها، فيسمون الحقول بأسماء تحيل على أعضاء معينة من جسد المرأة. فيما يحيل المحراث على ذكر الرجل، وعملية الحرث على الجماع. إذ في هذا الإتجاه ينبغي فهم إصرار حاييم على حرث كل حقل صالح للحرث بدءا ب "ⵜⴰⵍⴰⵜ ⵏ ⵡⴰⴼⴰⵔ" أي الشعبة ذات العشب للإحالة على عانة المرأة بين فخديها، و "ⵉⴳⴳⵉ ⵏ ⵡⴰⴱⵓⴹ" الذي يحيل على ما فوق السرة، و "ⴳⵔ ⵜⵓⴱⴱⴰⵜⵉⵏ" أي ما بين الثديين، و" ⴷⴷⵓ ⵜⵎⴳⴳⵇⴹⴹ" أي ما تحت الجيد وغيرها من الأماكن التي قد تكون موجودة فعلا بهذه الأسماء، وبغيرها.

حاييم: هلا أعطينا منها لفلان؟ وفلان؟ (من فقراء المدينة).

موشي: ما حاجة هؤلاء إلى الزكاة؟
إنهم قد ألفوا الفقر والعوز.
والآن يا حاييم، انتهيت من جمع المحاصيل وتوزيع الأعشار فهيا بنا إلى الاحتفال والغناء والرقص، وإلا فلا معنى لكل هذا، فمن ملكه الله شيئا امتلكه، ومن حرمه فإنه محروم، فالله هو المغني والمفقر.

ⵃⴰⵢⵢⵉⵎ: ⵉⵎⴰ ⴼⵍⴰⵏ? ⴷ ⴼⵍⴰⵏ?

ⵎⵓⵛⵉ: ⵎⴰⴷ ⵔⴰⵏ ⵖⵇⵉ ⵍⵖⵛⵓⵔ?
ⵖⵉⵏⴰ ⵎⵢⴰⵔⵏ ⵏⵉⵜ ⵍⴰⵣ.
ⴰⵇⴰ ⵖⵉⵍⴰⴷ ⴰ ⵃⴰⵢⵢⵉⵎ ⵜⵙⵎⵓⵏⵜ ⵉⵎⵏⴷⵉ, ⵜⴼⵔⵔⴳⵜ ⵍⵄⵛⵓⵔ, ⴰⵔⴰ ⵍⵀⴹⵕⵜ, ⴰⵔⴰ ⴰⵃ ⵉⵎⵓⵔⵉⵅ ⵉⵎⴰ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵖⴰⵢⵏⵏⴰ ⵀⴰⵏ ⵇⴰⵍⵓ, ⵉⵃ ⵉⴼⴽⴰ ⵕⴱⴱⵉ ⴽⵔⴰ ⵉⴼⴽⴰ ⵜ, ⵉⵃ ⵜ ⵓⵔ ⵉⴼⴽⵉ ⵓⵔ ⵜ ⵉⴼⴽⵉ.

هذا، والحوار بالشكل الذي قدمناه به في المثالين صيغة من الصيغ التي يمكن أن يقدم به، شريطة الالتزام بنفس السيناريو، وبنفس الصور البلاغية المحملة بدلالات حقيقية هي ما يفهم مباشرة من ظاهرها، ومجازية تنصرف إلى ما لا قبل لأحد بالتصريح به إلا من خلال هذه الصور، في المشهد الأول، وتعمد إلى انتقاد بعض السلوكات الشائعة في المشهد الثاني.

وهكذا ف "ⵜⴰⵢⵢⵉⵔⵣⴰ" ، وهي عملية الحرث، لا تعني سوى الممارسة الجنسية المحاطة ثقافيا بهالة من التحريمات.و "ⴰⵇⵓⵍⵍⵓ" ، وهو المحراث، و "ⵜⵉⵖⴷⵇⵉⵏ" ، أي العتلات الخشبية وغيرها، ليست إلا كنايات عن الأدوات الذكورية لهذه الممارسة. و "ⴰⵙⵔⴰⴼ"، أي المطمورة، وكذا أسماء الحقول كلها ليست سوى كنايات أيضا عن الأعضاء الأنثوية التي هي أعضاء لهذه الممارسة.

ثالثا- طقوس الاختتام:

بمثل ما تعطى الانطلاقة لمهرجان "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" في غمرة طقوس افتتاحية متنوعة هي المرافقة واللاحقة لإحراق "ⵜⴰⵎⵄⵛⵓⵔⵜ" "الشعالة" وكما تعطى الانطلاقة أيضا لعروض كل حفل أو سهرة من سهراته على إيقاع طقوس أخرى هي التي تحملها الأشعار الطقوسية التي تفتتحها، يكون اختتام كل سهرة أو حفل، وكذا اختتام المهرجان كله في غمرة أطباق أخرى من الطقوس التي لا تحضر إلا في لحظات الاختتام.

أما السهرة أو الحفل فبطقوس هي امتداد لما يجري في آخر العروض التمثيلية الجماعية.

وأما المهرجان ككل فبطقوس من نوع آخر هي التي ترصد لها وقائع الوليمة الطقسية التي تتوج حفلات المهرجان.

I - اختتام السهرات:

لا ينتهي أي حفل أو سهرة من سهرات "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" بشكل اعتباطي، ولا يترك الأمر في ذلك للصدفة أو للاتفاق، على غرار ما تنتهي به سهرات بعض المناسبات والمواسم المحلية، كأن يتعذر استمرارها لعياء المؤدين، أو لقلة المتلقين وغياب المتلقيات[20]، أو لسبب أو لآخر وإنما تختتم السهرات عن قصد، ويتم إنهاؤها في لحظة محددة، تم الإعداد المسبق لها، في سياق نسق من الطقوس التي يفضي السابق منها إلى اللاحق، في ترابط وظيفي محبوك يفضي بدوره إلى الطقس الموالي، ثم إلى الأخير الذي يضع النهاية لزمن الحفل، فيتوقف عنده كل شيء، وفق خطة تريدها نهاية مفاجئة، وتكاد تكون سيئة. وفي هذا الصدد يجمع من تمكنا من لقائه من شيوخ "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" على أن اللحظة المختارة لإنهاء أي سهرة، تأتي في آخر العروض التمثيلية الجماعية عندما يترأس الحزان، في آخر مشهد منها، مراسيم الطقس الخاص بحمد الله وشكره على وفرة محاصيل الموسم الزراعي، وذلك بعد جمعها وتوزيع أعشارها على المحتاجين من أثرياء المدينة على النحو الذي رأيناه، فينتظم الجميع في أداء هذا المشهد، وينطلق الحزان يجأر بأدعيته المتنوعة المطالب، والغريبة أيضا، وضمنها استدرار الغيث المبكر، والتضرع إلى الله بأن يهيئ الأسباب لموسم زراعي جديد وجيد، ويأخذ المؤدون في التأمين على أدعية الحزان بترديد جماعي لكلمة آمين بطريقة مثيرة وإيقاع ساخر.

ليس في المشهد ما يؤشر على جدية المنخرطين فيه، أو ما يليق بموضوع الطقس، وما يقتضيه من حيث هو شكر وامتنان، والتماس المزيد، فأدعية الحزان كلها هزل وسخرية، وقد تكون بإلحاق

(20) يشكل حضور النساء في بعض الحفلات المحلية شرطا أساسيا لانتظامها، وكذا لاستمرارها. وتفقد بانصرافهن عنها أي مبرر لهذا الاستمرار.

الويل والأذى بالمؤمنين عليها، ومثلها في ذلك التأمينات التي تتوالى عليه من هؤلاء، ولعل أكثر أدعية الحزان ملاءمة للموقف هي استدرار الأمطار المبكرة: "ⴰⴷ ⵢⴰⵡⵉ ⵔⴱⴱⵉ ⴰⵏⵣⴰⵔ ⵓⵎⵏⵣⵓ" لكن الرد ليس بالتأمين على هذا الدعاء، بل بدعاء مضاد على الحزان بان تتجمع مياه هذه الأمطار لتشكل سيلا جارفا يجرف أمه: "! ⵎⴰⴽ ⵢⴰⵡⵉ ⴰ ⴰⵙⵉⴼ ⴰ ⵉⴳ ⴰ".

وفي غمرة انصراف الحزان إلى مثل هذه الابتهالات، وانشغال "ⵉⵎⵃⴹⴰⵔ" بترديد مثل هذه التأمينات، يظهر الضبع فجأة، وينقض على الڭور، في قفزات سريعة متوالية، فيفر الجميع مذعورين، يمنة ويسرة، بأمتعتهم وحيواناتهم متجهين، فرادى وجماعات إلى الحوش.

على إيقاع هذه الطقوس تختتم السهرات لدى "ⵉⵎⵃⴹⴰⵔ" ما قبل خمسة أو ستة عقود، وهي طقوس كانت تحضر بحضور الأدوات والآليات التي كانت ترافقها آنذاك وتتيحها، وبحضور المشاهد التمثيلية التي ترتبط بها، وجرى التقليد على تشخيصها. وباختفاء البعض من هذه الآليات اليوم، وغياب حيوانات كالبغل والحمار والبقرة والضبع في حظيرة "ⵉⵎⵃⴹⴰⵔ"، غابت الأدوار التي كانت تؤديها عن الحفل وعن المهرجان ككل، وغابت المشاهد التي كانت تحضر فيها بقوة، كالحرث (ⵜⴰⵢⵢⵉⵔⵣⴰ) والحصاد (ⵜⴰⵎⴳⵔⴰ) والنقل (ⴰⵙⵙⴰⵢ) والدرس (ⵔⵔⵡⴰ). ولم يعد هؤلاء يشخصون هذه المشاهد، ربما لأنها اختفت في الواقع أيضا قبل أن تختفي في عروض "ⵉⵎⵃⴹⴰⵔ"، فاختفت بذلك الطقوس التي تقترن بها، بما فيها طقوس الشكر والابتهال، وطقوس إنهاء الحفل.

إن مسألة إنهاء الحفل أو انتهائه غير ذات أهمية لدى "ⵉⵎⵃⴹⴰⵔ" في الوقت الراهن، ولم يكن السؤال عن كيف تنتهي سهرات "ⵉⵎⵃⴹⴰⵔ" مستوعبا ولا مبررا من لدن معظم من وجهناه لهم من لاعبين ومؤطرين. على أن بعضا منهم أشار إلى أنها كانت تنتهي عندما يظهر الضبع، دون ذكر التفاصيل. ومن خلال إجابات هؤلاء وأولئك، ومن رصدنا للفصول الأخيرة لعدد من سهرات المجموعات الثلاث خلال دورتي عاشوراء 1424 هـ و 1425 هـ (2004–2005) تبين ما يلي:

- زمنيا تنتهي كل سهرة بانتهاء الوقت الذي التزم به المنظمون بإملاء من السلطات المحلية، وفق البرنامج الذي تم الاتفاق عليه بين الطرفين.
- وطقوسيا بانطفاء ما تبقى من نار تسخين الدفوف والطبول، وبتغيير الإيقاع قيد العزف من إيقاع "ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ" إلى إيقاعات بعض الأحواشات المحلية استعدادا لمغادرة فضاء الحفل في اتجاه الحوش، وذلك بشكل جماعي وعلى أنغام هذه الإيقاعات.

II - وليمة الاختتام:

هي الحلقة الأخيرة من مهرجان "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"، وآخر حفل من حفلاته لكنه حفل خاص بالمشاركين في أشغال الدورة، يقام على شكل نزهة أو وليمة لفائدة اللاعبين والمؤطرين والمنظمين، وذلك في أحد المنتزهات أو المزارات العامة خارج المدينة، بعيدا عن الجمهور، وعن الحوش والأقنعة والأزياء وأي من عتاد "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"، باستثناء بعض الأدوات الموسيقية التي لا غنى عن خدماتها في إحياء السهرات الخاصة التي تتخلل الوليمة.



أحد المزارات

تنظيميا تنطلق إجراءات الإعداد لهذه الأخيرة، مباشرة بعد انتهاء الحفلات العامة، أو قبلها بقليل، ويسهر عليها فريق خاص بإشراف مقتصد المجموعة أو أمين مالها، ويشمل الإعداد أساسا كل الجوانب المادية ذات الصلة بالإيواء كاختيار فضاء الوليمة، وتفقد وضعيته، وإعداد ما يلزم إعداده فيه لاستقبال المجموعة(21)، وبالتغذية بمختلف موادها، والأواني والأدوات، وكل المرافق اللازمة لتغطية حاجيات خمسين أو ستين مستفيدا، أو أقل أو أكثر حسب حجم كل مجموعة، وذلك طيلة مدة الوليمة التي تمتد غالبا ثلاثة أيام. أما تمويلها فهو أساسا مما يتجمع لدى أمين مال المجموعة من عائد الحفلات العامة. وقد جرى التقليد في ما أخبرنا به مسنون من قدماء "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" على تنظيم حفلات الاختتام في فضاءات ذات الصبغة الدينية، فكانت مجموعة "ⴰⵖⵜ ⵎⴷⵎⴷ" تولم في مزار أضرحة "إداو ماكنون"، على مسافة بضع كيلومترات غرب تيزنيت، فيما تولم مجموعة "ⵉⴷ ⴰⴽⵣⴰ" بمزار "لمكّرونات"، على بعد بضع كيلومترات أيضا شمال غربي تيزنيت، ولما تأسست مجموعة "ⵉⴷ ⴹⵍⵍⴰ" اختارت مزار "لالة عكّا حماد" على نفس المسافة تقريبا غرب المدينة. ودأبت المجموعات الثلاث في شبه اتفاق ترسخ بمرور السنين على الاحتفال في هذه المزارات الثلاثة، واحتفاظ كل منها بمزارها بهذا التوزيع إلى الآن.

وفيما يخص الخدمات التي يقتضيها سير الوليمة داخل المزار، فهي بتنوعها واختلافها من أداء المستفيدين أنفسهم. فكل يؤدي ما يتقنه منها بإشراف مسؤولين على أهمها، يكون ذلك في المهام المرتبطة بالتغذية إعدادا وطبخا وتقديما، وفي أعمال التنظيف والتوضيب وما إليها، كما

---

(21) ترميم، إصلاح، تبييض، تنظيف، وتستفيد المزارات من هذه الخدمات سنويا، دون أن تحتاج في ذلك إلى غيرها.

في المهام ذات الصلة بأداء الفرائض الدينية كالأذان وإمامة المصلين ورعاية قراءة الحزب الراتب بعد صلاتي المغرب والفجر.



طقوس الذبح

أما طقوسيا فإن مقاصد الوليمة، بما هي وليمة اختتام المهرجان هي التي تحدد العديد من الطقوس التي تزخر بها، وهي طقوس تتجاوز البعد الاحتفالي الصرف إلى أبعاد دينية وأسطورية متجذرة في الثقافة المحلية. ويبدو أن حرص "ⵉⵎⵃⵛⴰⵔ" على ختم المهرجان بهذه الوليمة إنما يروم إقامة هذه الطقوس الأخيرة قبل غيرها، وهو ما تجسده وقائع الوليمة من خلال ما يلي:

أ - تقديم ذبيحة في حجم الحدث، إذ ترصد لها كل مجموعة عجلا ذا سنتين فأكثر، على أنه قربان لدفين أو دفينة المزار، وتخضع مراسيم ذبحه لسلسلة أخرى من الطقوس التي تحضر عادة في تقاليد المنطقة عندما تكون الذبيحة قربانا جماعيا، أو أضحية أو عقيقة وما إليها، أملا ربما في أن تحظى بالقبول، إذ تقاد الدابة، وعلى رأسها غصن من الحبق أو ما شابهه، إلى مذبح المزار، في موكب طقوسي على إيقاع الترديد الجماعي لدعاء: يا الله، يا الله، يا لعزيز يا ربي، ويطاف بها حول مشهد المزار مرات معينة، قبل أن تلقى أرضا، مستقبلة القبلة، وترش هي وما حولها بالملح رشات معينة أيضا، وفي غمرة هذه الطقوس أيضا، يتقدم أحدهم ويسمي الله ويكبر فيذبحها، وعند انطلاق دمائها ينطلق الحضور الذين شكلوا دائرة حولها في ترديد الصلاة الجماعية على الرسول، وذلك بصوت مرتفع ومؤثر، وتتوج مراسيم الذبح بدعوات وابتهالات يتولى التماسها ناطق باسم المجموعة، ثم بالدعاء الجماعي المتداول محليا، وتعطى بذلك الإشارة لانطلاق فعاليات الوليمة.

ب- إقامة المأدبة الدينية المدعاة محليا "ⵙⵙⵍⵓⴽⵜ" وهي طقس يروم التبرك بقراءة القرآن الكريم بأحزابه الستين في مختلف المناسبات، أفراحا كانت أو أتراحا، إذ يستقدمون لهذا

الغرض فريقا من حفظة كتاب الله أو الطلبة بالتعبير الدارج إلى مأدبة غذاء أو عشاء في المزار. وفي التقليد المحلي ينبغي ألا يقل عدد هؤلاء عن اثني عشر فردا/طالبا، يقتسمون قراءة هذه الأحزاب، فيقرأ كل طالب خمسة منها، من ذاكرته إذا كان حافظا لها، أو من جزء يضم خمسة أحزاب أيضا مما يدعى محليا "ⵜⵜⴼⵔⵉⵇ" وهو عبارة عن مصحف من اثني عشر جزءا، إذ أن الغرض أساسا هو التبرك بقراءة القرآن الكريم كله، لا بقراءة أجزاء معينة منه فقط، ويشتمل طقس "ⵜⴰⵃⵣⵣⴰⴱⵜ" أيضا على القراءة الجماعية المسماة "ⵙⵙⵍⵓⴽⵜ" وعلى أراحيز وأذكار بالإضافة إلى أمداح نبوية من بردة الإمام البوصيري وهمزيته، وذلك بقيادة أحد أئمة المساجد، وهو هنا إمام مسجد الحي الذي تنتمي إليه المجموعة.

بعد انتهاء مراسيم إطعام هؤلاء بأفخر المأكولات يقود الإمام طقوس اختتام "ⵙⵙⵍⵓⴽⵜ" ، وتكون عادة بقراءة جماعية لسورة الفاتحة، وسورة الإخلاص، والمعوذتين، متبوعة بأذكار وأدعية جماعية أيضا، منظومة وغير منظومة، ثم تمتد الأكف إلى السماء، ويأخذ الإمام في اللهج بأدعية وتوسلات متنوعة المطالب إلى الله، وذلك بإسهاب متعمد، وحرص على ألاّ يسهى عن شيء أو يغفل أحدا، ويخلص بعدها إلى قراءة دعاء الاختتام الذي ينخرط معه الجميع في قراءته، وينخرطون معه أيضا في الدعاء للذين يتصدقون من الحاضرين على الطلبة بمبالغ مالية، يتسلمها الإمام كما يتسلم مبالغ أخرى من أمين مال المجموعة، لقاء قيامهم بهذه الطقوس، على أن يشرف لاحقا على توزيعها على هؤلاء وفق معايير متعارف عليها.

ليس حفل اختتام المهرجان إذن مجرد نزهة أو وليمة لمكافأة أفراد الجماعة بمآدب مما لذ وطاب من مأكل ومشرب، وبسهرات ومسامرات ومختلف صيغ الترفيه والتسلية، لقاء ما تحملوه من عناء طيلة ليالي المهرجان، ولكنه إلى جانب ذلك، وربما قبل ذلك، حفل من الحفلات الطقوسية التي جرى التقليد على إقامتها على أضرحة بعض الأولياء وفاء بنذر، أو جلبا لمنفعة، أو درءا لأذى، وذلك لما يعتقد في هؤلاء من كرامات تؤهلهم لإسماع دعوات الداعين.

إن الوليمة بما تطفح به من طقوس ذات مرجعيات متنوعة ومألوفة في ثقافة المنطقة، أقرب ما تكون إلى وليمة التوبة والاستغفار الجماعيين.

التوبة إلى جادة الإسلام مما يمكن أن ينظر إليه على أنه زيغ عنها، أثناء تشبه "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" باليهود مظهرا وسلوكا، ولغة، ومعتقدا طيلة أيام المهرجان.

والاستغفار من ممارسة هؤلاء طيلة نفس الفترة، لأشكال من القول الساقط، وأشكال الاستخفاف بكل المواضعات، بما فيها المواضعات ذات المرجعية الدينية.

إن هذه المقاصد هي التي تفسر حرص "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" ، بمجموعاتهم الثلاث على تنظيم ولائم الاختتام في مزارات الأضرحة بدل المنتزهات الفسيحة وعلى إراقة دماء قرابين في حجم

العجول على عتباتها بدل شراء اللحوم، وكذا على إقامة طقوس ''ⵙⵙⵍⵓⴽⵜ'' التي تعني إعلان التوبة وإشهاد حفظة كتاب الله عليها، مع التوسل من خلال دعواتهم إلى قبولها، بالإضافة إلى إشراك هؤلاء، بما فيهم إمام المسجد، في مآدب ''ⵉⵎⵛⵛⴰⵔ''، وفي عائدات المهرجان، للتأكيد على أن لا فرق، في نهاية الأمر، بين هؤلاء وأولئك، عندما يتعلق الأمر بطقوس ''ⵉⵎⵛⵛⴰⵔ''، من حيث هي لعبة، وهزل، وتسلية ليس إلا، وهو ما يجسده البيت الشعري القائل:

ⵏⴽⴽⵉⵏ ⵓⵔ ⵅⵉⴷ ⵓⴷⴰⵢ, ⵍⵇⵎⵕⵜ ⴰⵃ ⵏⵣⵣⵓⵅⴰⵣ ! أنا لست يهوديا، وأنما ألهو وألعب

هذا، وإذا كان المهرجان في كل مراحله فضاء لأشكال من اللهو والهزل، ولممارسة ألوان من القول الساقط، فإن مرحلة الاختتام في كل فقراتها فضاء لأداءات ومحتويات جادة ونظيفة.



رابعا : في الخاتمة

من ءيمعشار إلى كرنفال:

كل المؤاخذات التي ما فتئ المسنون من قدماء اللاعبين والمؤطرين وكذا المتفرجين يبدونها، في مختلف المناسبات، تجاه الأداءات الراهنة لإيمعشار، كانت تتجه إلى التمييز في تاريخ هؤلاء بين مرحلتين، ما فتئت اللاحقة منهما تتشكل وتزداد تمايزا عن السابقة، سواء من حيث أشكال الفرجة أو من حيث مضامينها. ذلك لأن بعض ما كانت تزخر به أداءات"ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" من الطقوس التي تشكل خصوصياتها قد اختفى أو هو في طريق الاختفاء، ولم تعد تلتزم به الأجيال الحاضرة، لأنها لا تعرف عنه شيئا، فكانت لذلك مؤاخذات الشيوخ على الشبان عنيفة أحيانا، ومشوبة دائما بمشاعر الحسرة على ما اختفى من هذه الطقوس، والتخوف من اختفاء ما تبقى منها. وقد تذهب انتقادات البعض لأداءات هؤلاء بعيدا، فلا يرون لها أي صلة بأداءات "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" أو أن صلتها بها شكلية أو سطحية.

هل يمكن الحديث عن ابتعاد كلي لأداءات"ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"اليوم عن أداءات "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" الأمس كما يرى ذلك هذا البعض؟ ما هو حجم هذا الابتعاد وما مداه؟ ألا يتعلق الأمر بمجرد تطورات عادية في هذه الأداءات استجابة لما عرفته بنيات المجتمع التيزنيتي من تحولات على مدى عدة عقود؟

إن الإجابة عن هذه التساؤلات لا ينبغي أن تقوم على تعداد الصيغ والأشكال الاحتفالية التي اختفت أو كادت، وهي كثيرة، أو على انتقاد التي استحدثت بدلا عنها وهي كثيرة أيضا، واعتبار ذلك، كما يبدو للبعض، انحرافا عن خصوصيات فرجة "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" ، كأنما الجمود على أنماط بعينها هو الذي يجب التمسك به. إن الأمر يقتضي فحص هذه الأداءات شكلا ومضمونا، في علاقاتها بالمبادئ التي تؤسس خصوصيات هذه الفرجة، وإذن بالمعايير التي تحدد انتماء هذه الأشكال الاحتفالية أو تلك إلى أداءات "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" ، وعلى قدر الالتزام بتلك المعايير تتحدد علاقة هذه الأشكال، مستحدثة كانت أو قديمة، بتلك الأداءات.

لنتذكر هذه المبادئ أنها ابتغاء اللهو والهزل والسخرية من خلال أشكال احتفالية تقوم على عناصر ثلاثة هي التنكر، وتقليد اليهود، والإخلال بالأخلاق العامة، وذلك كأساليب وتقنيات صارت أساسية، وخاصة بهؤلاء، يستفيدون إلى أبعد حد مما تتيحه، مجتمعة لا منفصلة، من فرص لا حصر لها لإبداع ما لا يحصى من صور ومشاهد فرجوية إمعشارية في مواضيع مختلفة.

لن نخوض في البحث عما يفسر اعتناق "ⵉⵎⵙⵡⴰⵍ" لهذه المبادئ دون غيرها، ولا عما يفضي إليه الاشتغال وفقا لها من تساؤلات وافتراضات، وإنما نقف عند تقرير أنها تنتظم كل أداءات "ⵉⵎⵙⵡⴰⵍ"، وهي التي تؤشر على هويتها، إذ لا يقبل في فضاء هذه الأداءات إلا الأشكال الاحتفالية التي تنتظم على هذه المبادئ وتلتزم بمقتضياتها. وبإخضاع مختلف أداءات "ⵉⵎⵙⵡⴰⵍ" الراهنة لهذه المعايير نجد أنها مازالت ملتزمة ببعض ما تمليه هذه المقتضيات، وذلك في مضامين العروض كما في أشكالها، لكنها أخذت تتخلى عن بعض آخر منها لأسباب مختلفة.

أما الالتزام فهو بكل ما يرتبط بمبدأ التنكر وما يستدعيه من أقنعة وأزياء واكسيسوارات مختلفة، إذ يمكن التأكيد على أن هذا المبدأ، بما هو أسلوب مميز لأداءات "ⵉⵎⵙⵡⴰⵍ"، قد ازداد رسوخا في مختلف الأداءات، وازداد ولع الأجيال المتأخرة ببناء شخوص موغلة في الغرابة، وابتكار تآليف وأشكال ممعنة في إخفاء وتشويه اللاعبين. ويمكن أن يكون الذي ساعد على ذلك ما يلي:

1 – التلازم إلى حد التماهي بين الفرجة والتنكر لدى "ⵉⵎⵙⵡⴰⵍ" كما لدى الجمهور، ومن ثم الاهتمام الزائد من اللاعبين بالتنكر وبكل ما يرتبط به، أو يتيحه من إجراءات ومقتضيات.

2 – مظاهر الإعجاب التي يكافئ بها الجمهور، على اختلاف فئاته، ما يبتكره اللاعبون من شخوص وكائنات كرنفالية.

3 – وفرة المواد الأولية التي تبنى منها هذه التآليف، وذلك كالأقمشة والملابس المستعملة بتنوعها وتنوع استعمالاتها، والقديم من الأواني، وبشكل خاص البلاستيكية التي أضحى منها في المتناول ما يحفز اللاعبين على تخيل المزيد من الشخوص والتآليف، سواء في مجال الأقنعة، أو في مجال الأزياء أو في غيرها.

4 – ضعف الانتقادات التي لا تكف جهات معينة عن توجيهها إلى "ⵉⵎⵙⵡⴰⵍ" حول التنكر، مقارنة بما توجهه منها إلى هؤلاء بخصوص تقليد اليهود، وممارسة الاستخفاف بالضوابط الأخلاقية. فليس في إجراءات التنكر، على ما يبدو، مثل ما في فعل تقليد اليهود، وممارسة تحطيم المواضعات الأخلاقية، من مساس بالحس الديني والأخلاقي الذي هو الخلفية التي تصدر عنها تلك الجهات.

أما ما أخذ يختفي مؤخرا في عروض "ⵉⵎⵙⵡⴰⵍ" فهو الأداء الذي يلتزم بمقتضيات هذين المبدأين الأخيرين، أي تقليد اليهود، أو تحول اللاعب مؤقتا إلى يهودي في كلامه وجميع تصرفاته، والتحلل مؤقتا أيضا، من القيم الأخلاقية التي تواضع المجتمع على تقديسها.

1 – ففيما يخص تقليد اليهود تراجعت، بشكل ملموس، وتيرة استحضار أساليبهم في الحديث، وفي مختلف الممارسات أثناء العروض، وأخذت أداءات "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" المتأخرة تتخلى، بشكل متفاوت، عن بعض مظاهر الطابع اليهودي سواء في أشكالها أو في مضامينها.

– فمن حيث أشكالها تراجع هذا الطابع في أقنعة وأزياء اللاعبين، وكذا في مختلف الاكسيسوارات والأدوات التي يشتغلون بها أو عليها، فلم يعد هؤلاء يصدرون في صنعها وإعدادها عن نماذج مستقاة من اليهود كما هم في ملاح المدينة وأسواقها وكنيسها كما كان يصدر عن ذلك "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" الأمس، وإنما اتجاه "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" اليوم إلى ممارسة اللهو والهزل في بعدهما الكرنفالي، بالتركيز على فعل التنكر، بما هو تقنية للإخفاء بشكل عام، يتعاطون من خلالها لشخوص كرنفالية في منتهى الذمامة، تحيل على نماذج لا وجود لها، قد تكون بأعضاء وملامح لبعض الحيوانات، ولا صلة لها بالكائنات الإنسانية من يهود وغير اليهود.



– أما من حيث المضامين فإن تقليد اليهود في أدائها مازال حاضرا والذي أخذ في التراجع هو إتقان ممارسته. إذ أن الخلف من اللاعبين لا يتقنونه كما يتقنه اللاعبون السلف، فتراجع لذلك ما كان يضفيه هذا التقليد من إمتاع وتميز على فرجة "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"، إذ اختفت أدعية الحزان وابتهالاته عندما يؤم الصلوات، باختفاء هذه الأخيرة ذاتها، واختفت الطقوس التي تقترن بتشخيص مشاهد من انخراط اليهود في عمليات الحرث والحصاد والدراس وغيرها، باختفاء هذه التشخيصات ذاتها، وربما باختفاء ما تحيل عليه في الواقع أيضا، وأخذ الطابع اليهودي للإنشاد، وكذا استظهار النصوص المنظومة ذات الصلة في التراجع دورة بعد أخرى.

على أن الإمعان في استعراض ما اختفى من هذه الطقوس وما لازال حاضرا، إن بشكل كلي أو جزئي، لا ينبغي أن يؤخذ على أنه تنقيص من أداءات "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" اليوم، فالأمر يتعلق بجانب من التغيرات أو التطورات التي عرفتها أداءات "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" بشكل عام، وذلك في إطار خصوصياتها ذاتها. وهي تغيرات تجد تفسيرها في ما طال المجتمع المحلي من تحولات ذات تأثير مباشر على الطابع اليهودي لهذه الأداءات، أهمها:

– رحيل اليهود عن المدينة وعن المنطقة برمتها، وإذن جهل الأجيال اللاحقة لكل شيء عن لهجة وتقاليد هؤلاء وكذا عن طقوسهم ومختلف ممارساتهم، التي كانت الأجيال السابقة، بحكم

الجوار والمخالطة المباشرة، تعرف عنها كل شيء، فكان في إمكانها لذلك إتقان تقليدهم فيها، إيجابا أو سلبا، وهو ما لم يكن متاحا لأجيال ما بعد الستينات من القرن الماضي إلا بتقليد التقليد، أي تقليد ممارسات اليهود من خلال تقليد قدماء "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" لها.

– تغير الصورة التي كانت لليهودي في ذاكرة الثقافة المحلية، من كائن بمواصفات تقدمه موضوعا خصبا بما يحمل على تقليده مظهرا وسلوكا لخلق الفرجة وإمتاع الجمهور، إلى كائن أضحى متخلصا من هذه المواصفات، فقضى بذلك على أي مبرر لاتخاذه موضوعا لمثل هذه الأشكال من التقليد.

هذه التحولات ساهمت بشكل أساسي إلى جانب غيرها، في تراجع المظهر اليهودي لبعض أداءات"ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" اليوم وليس كلها، وذلك لا عن جهل بموقع تقليد اليهود في فرجة "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ"، وإنما عن جهل بتقنيات ممارسة هذا التقليد.

2 – أما فيما يخص مبدأ الإخلال بالأخلاق العامة فإن مظاهره الحركية قد صارت في خبر كان باختفاء المجسمات التي كانت مقترنة بها كمجسمي الحمار والبغل بشكل خاص، فيما استمرت ممارسته في مظاهره الكلامية، سواء في الإنشاد، أو في الأداءات الفردية والثنائية، كما في التشخيصات المستحدثة، وذلك مع تراجع ملحوظ في إتقان ممارسته في مجال التلاعب بالألفاظ، وإنشاء الصور البلاغية المزدوجة، أو المتعددة الدلالات، كالتي تزخر بها أداءات "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" القديمة، ويذكر في ذات السياق أن المجسمات المستحدثة مؤخرا كالديناصور والزرافة والحمار الوحشي خالية تماما مما له علاقة بهذا المبدأ، وأن استحداثها ليس بناء على ما تتيحه من فرص لممارسة بذيء القول كما هو الأمر في المجسمات الكلاسيكية، وإنما بناء على مظاهرها الكرنفالية المثيرة.

على أن الحدث الذي فرضت تداعياته التمييز بين مرحلتين في أداءات "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" هو إجراء المنع الذي طال احتفالات هؤلاء واستمر عدة سنوات كانت كافية للتأثير سلبا على استمرارية البعض من مواصفات وخصوصيات هذه الاحتفالات. ومع أن جيل السبعينات الذي أنيطت به مهمة استئنافها قد استطاع إعادة رسم ملامحها وفق خصوصيات "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" الأساسية، إلا أن أشكال ومضامين منها قد طالها النسيان، ولم تعد للظهور ضمن أشكال ومضامين المرحلة اللاحقة، وذلك كالمجسمات وأداءاتها باستثناء مجسم الجمل، وتشخيص العمليات المرتبطة بالأنشطة الفلاحية التقليدية وكالطابع اليهودي الآنف الذكر ذاته، وغير ذلك مما لم تعد تعرف عنه الأجيال اللاحقة شيئا من جراء ذلك التوقيف، بالإضافة إلى أن ما كانت تحيل عليه من أنشطة وممارسات لم يعد ماثلا في الواقع من جراء التطورات التي لحقت بنيات المجتمع المحلي.

ومقابل ذلك ظهرت أشكال احتفالية أخرى جديدة ومتنوعة بطقوسها ومراسيمها، وبشكل خاص في إطار عروض الطاقم المتجول حيث تعددت التشخيصات التي تحيل على ما استجد في هذا المجتمع من ممارسات ومفارقات على نحو ما رأيناه أنفا، وذلك بتعدد العناصر التي أصبحت تشتغل داخل هذا الطاقم، وتنوع الأداءات التي تدمجها، أو تقترح تقديمها في عروض هذه الدورة أو تلك. إلا أن تداعيات هذا التوقيف، وإملاءات التحولات الاجتماعية كان لها تأثيرها البين في اختفاء أو تراجع المظاهر الآنفة الذكر، وصرف اهتمام اللاعبين عنها إلى التركيز أكثر فأكثر على البعد الكرنفالي لفرجة ''ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ''، وهو ما يستوجب تنظيم حلقات تكوينية نظرية وتطبيقية تذكر اللاعبين الجدد بالمقومات والأساسيات التي تنتظم حولها طقوس الفرجة لدى ''ⵉⵎⵛⵄⴰⵔ''، وتميزها عن مجرد أداءات كرنفالية.



مـــــلاحــق

I - النصوص:

ونحن بصدد تقديم هذه النصوص تجاذبتنا قناعتان:

قناعة بأن ما من أجله نقدمها، وهو التعريف بتفردها وخصوصياتها، لا يتأتى إلا من خلال معانقتها في لغتها وأساليبها البلاغية الخاصة، وكذا في مناخها الثقافي، وسياقاتها الفرجوية المتنوعة. وإذن فإن أي ترجمة لها، ككل ترجمة، لن يكون بإمكانها، مهما تحرت الأمانة، نقل ما يؤكد تفردها ذاك إلى القارئ، فكان واردا لذلك تقديمها كما هي في لغتها الأمازيغية، دون أي تعريب، لاسيما وأن أي تعامل جاد معها لاحقا، كلما كان من داخلها، وبلغتها، كان أجدر بفهمها مما إذا كان من خارجها أو بواسطة لسان غير لسانها.

أما القناعة الأخرى فتتمثل في أن تعريب هذه النصوص، لا يخلو مع ذلك من فائدة للقراء بالعربية، على الأقل في التعرف على نوعية مضامينها وتوجهاتها وبعض ما يميزها عن غيرها من النصوص التي تنشد في أهازيج وفرجات شعبية أخرى، خاصة وأن التعريب هو الإمكانية الوحيدة المتاحة راهنا في هذا الصدد. غير أن ما تحمله مقاطع كثيرة منها، وبشكل خاص ما ترمز إليه من مضامين موغلة في الارتباط بالثقافة الشعبية المحلية يبدو متمنعا عن أي تعريب، ولا يستقيم أداؤه إلا بالأمازيغية.

لهذا وذاك، ارتأينا فيما يلي تعريب ما ينقاد منها إلى التعريب مع إرفاقه بشروحات وإحالات كلما بدا لنا ذلك مفيدا، وتقديم ما يمتنع منها عن أي تعريب كما هو في لغته الأمازيغية.

هذا، ونكرر تنبيه القارئ الكريم إلى ما يطبع مقاطع كثيرة من هذه النصوص من جرأة في القول، موغلة في الوقاحة، يتعين معها اتخاذ الحيطة اللازمة، وامتلاك جرأة أدبية عند الإقدام على قراءتها أو على أي تعامل معها.

1 - نصوص معربة:

باسم الله، هيا نبدأ	ⴱⵉⵙⵎⵉ ⵍⵍⴰⵀ ⵢⴰ ⵍⵍⴰⵀ
باسم الله هيا يا فمي	ⴱⵉⵙⵎⵉ ⵍⵍⴰⵀ ⴰ ⵉⵎⵉ ⵏⵓ
أنشد الأشعار	ⵍⵓⴷ ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ
اللهم يا رب	ⴰⴷ ⴰⴽ ⵏⵖⵔ ⴰ ⵕⴱⴱⵉ
اجعل كلامنا مقبولا	ⴳⴰⴷ ⵜⵉⵙⵏⵜ ⵉ ⵡⴰⵡⴰⵍ
واجعل مشاعري	ⴰ ⵉⵢⵢⵉ ⵜⵃⴰⵡⵏ ⵜⴰⵙⴰ ⵏⵓ
تفيض بالأشعار	ⴰ ⵏⵣⵣⴰⴹ ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ
نستأذنكم يا أهل هذا المكان	ⴰ ⴰⵢⵜ ⵍⵎⴰⴽⴰⵏ
في أن نحل عندكم ضيوفا	ⵃⵍⴰ ⵕⴱⴱⵉ ⴹⵉⴼ ⵍⵍⴰⵀ
اشهدوا أيها الحاضرون هنا	ⵛⴰⵀⴷⴰⵜ ⴰ ⵎⴰ ⵖⵉⴷ ⵉⵍⵍⴰⵏ

ⵉⵙ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵏⴳⴰ ⵢⴰⵏ
أننا جميعا سواسية

ⵏⴽⴽⵉⵏ ⵓⵔ ⴳⵉⵃ ⵓⴷⴰⵢ
وأنني لست يهوديا

ⵍⵀⴹⵕⵜ ⴰⴼ ⵏⵣⵣⵓⴳⴰⵣ
وإنما ألهو وأغني

ⴰⵢⵡⴰ ⵎⵓⵏ ⴰⴷ ⴽⵓⵍⵍⵓ
هيا، هلموا جميعا

ⵎⴰ ⵜⵔⴰⵎ ⴰ ⵜ ⵉⴷ ⵏⵉⵏⵉ?
بماذا تريدون أن نتغنى؟

ⵉⵣⴷ ⵍⵅⵉⵕ ⵏⵄⴷ ⵍⵄⴰⵕ
بما هو جميل أم بما هو قبيح؟

ⵏⴽⴽⵏⵉ ⵍⵅⵉⵕ ⴰ ⵏⵔⴰ
نحن نريد الكلام الجميل

ⵓⵀⵓ ⵍⵄⴰⵔ ⴰ ⵏⵔⴰ
لا بل نحن نريد القبيح

ⴰ ⵉⵏⵄⵍ ⵕⴱⴱⵉ ⵉⴷ ⵎⴰⵜⵓⵏ
لعن الله أمهاتكم إذن

ⴰ ⵉⵏⵄⵍ ⵕⴱⴱⵉ ⴱⵛⵛⵉ ⵎⵎⴰⴽ
ولعن الله فرج أمك

ⴽⴽⵉⵃ ⴷ ⵉⴳⵏⵏⴰ ⵙ ⵓⵖⴰⵔⴰⵙ
في طريقي إلى هنا مررت بالسماء

ⵉⵎⵖⵉ ⴳⵉⵙ ⵓⵙⵔⴽⵏⵏⴰ
فيها نبات الزعتر

ⴷ ⵓⵔⵖⴰⵔ ⵏ ⵜⴰⵍⴰⵢⵉⵏ
وخشب المكنسات

ⵀⴰ ⵍⵃⵏⵏⴰ ! ⵀⴰ ⵜⴰⵍⴰⵢⵉⵏ !
هذه حناء، وهذه مكنسات

ⵀⴰ ⵉⴷⵓⴽⴰⵏ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵉⵏ.
وهذه نعال النساء.

ⴱⴰⵔⴽ ⵍⵍⴰⵀ ⵢⴰ ⵕⴱⴱⵉ,
لله ما أجملني

ⴼⵓⵍⴽⵉⵃ ⵜⵔⴰ ⵉⵢⵢⵉ ⵜⴰⵙⴰ
إن المشاعر تهواني

ⴱⴰⵔⴽ ⵍⵍⴰⵀ ⴰ ⵜⴰⴼⵓⵏⴰⵙⵜ ⵏ ⴼⴰⴹⵎⴰ ⵉⵃⵢⴰ
بارك الله في بقرة فاضمة بنت يحيى

ⵎⴰ ⴳⵉⵙ ⵏⵙⵎⵓⵏ ⴷ ⵓⴷⵉ ⵏⵄⵎⵎⵕ ⵢⴰ ⵓⵖⵍⵉⵍ.
لقد أعطتنا من السمن ما ملأنا به صدفة الحلزون.

ⴱⴰⵕⴽ ⵍⵍⴰⵀ ⵢⴰ ⵕⴱⴱⵉ ⵢⵓⵔⵓ ⵡⴰⵔⴳⴰⵏ
بارك الله في شجر الأركان لقد أثمر الكثير من الحبوب

ⴰⴷ ⴰⵙ ⵏⴽⴽⵙ ⴰⴳⵓⵍⵉⵎ ⵏⵙⵙⵓⵎ ⵉⵣⵏⵉ.
سننزع عنها القشرة ونمتص النواة.

ⵎⴰ ⵉⴼⴰ ⵕⴱⴱⵉ ⴷ ⵉⵎⵏⴷⵉ
ما أوفر المحاصيل الزراعية

ⴰⴳⴷⵓⵔ ⴰⵃ ⵜⵏⵜ ⵏⴳⴰ
لم نجد لخزنها إلا جرة كبيرة

ⴰ ⵟⵟⴰⵍⴱ ⴰ ⵙⵉⴷⵉ
قل لي يا سيدي الفقيه

ⵎⴰ ⵉⴳⴰⵏ ⴰⵙⴰⴼⴰⵔ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ
ما دواء المرأة التي تلحس الصحن

ⵉⵜⵜⵍⵖⵏ ⴰⵥⵔⵔⵉ ⵜⵍⵍⵖ ⴰⵖⵏⵊⴰ ⵜⵍⵍⵖ ⵜⵉⴽⵉⵏⵜ
والمغرف وتلحس القدر

يا سيدي الفقيه إن أستك كبير
إنه يتسع للبصلة
ويتسع لأن ينام فيه الكلب
ويبصبص فيه بذيله

ⴰ ⵟⵟⴰⵍⴱ ⴰ ⵙⵉⴷⵉ ⴰⵙⵔⴰⴼ ⵏⵏⴽ
ⵢⵓⵎⴰ ⵜⴰⵣⴰⵍⵉⵎⵜ
ⵎⵥⵥⴰⵔ ⴳⵉⵙ ⵉⴳⵉⵏ ⵓⵚⴽⴰⵢ
ⴰⵔ ⵉⴽⴽⴰⵜ ⵙ ⵜⵎⵖⵉⵍⵜ

التقيت بإيدا ڭاڭمار[1]
في موكب تقديم الهدية
وتكلف الديك بالصياح
عندما يصعد فوق السطوح
وأخذت القطة ترقص رقصات التربص بالفأر
وتكلفت اليمامة بالزغاريد وكذا السحلية

ⵡⴰ ⵎⵎⴰⵥⴰⵔⵖ ⵉⴷⴰ ⴳⴳⵯⴰⴳⵯⵎⴰⵔ
ⵉⵡⵉⵏ ⵜⴰⵔⵣⵣⵉⴼⵜ
ⵢⴰⵙⵉ ⵓⴼⵓⵍⵍⵓⵙ ⵍⵄⵢⴰⴹ
ⵉⵖ ⵉⵖⵍⵉ ⴷ ⵓⵣⵓⵔ
ⵜⴰⵙⵉ ⵜⵎⵓⵛⵛⴰ ⵜⵉⵖⵔⵉⵔⵉⴷⵉⵏ ⵙ ⵓⵖⵔⴷⴰ
ⵜⴰⵙⵉ ⵜⵎⵉⵍⵍⴰ ⵜⴰⵖⵕⵉⵟ ⵜⴰⵙⵉ ⵜⵉⵥⵊⴷⵔⵜ

التقيت بالخنفس
يبكي بكاء شديدا
سألته ما الذي يبكيك يا غليظ الرأس؟
قال: إن النملة هي التي
نظرت إلي من عينيها الجميلتين

ⵡⴰ ⵎⵎⴰⵥⴰⵕⵖ ⵉⴳⵍⴳⵉⵣ
ⴰⵔ ⵢⴰⵍⵍⴰ ⵙⵉⵏ ⵉ ⵜⵉⵟⵟ
ⵏⵏⵉⵖ ⴰⵙ ⵎⴰ ⴽ ⵉⵙⵙⴰⵍⵍⴰⵏ ⴰ ⵉⵅⴼ ⵎⵎⵓⵔⵔⴰⵏ ?
ⵉⵏⵏⴰ ⵜⵓⵟⴼⵉⵜ ⴰ ⴳⵉⴳⵉ
ⵢⵓⵍⵍⵏ ⵜⵉⵡⴰⵍⵍⵉⵏ

وجدت البعوضة في السوق وقد نفخت الجمل
وعلقته في أذنه
وأخذت تسلخه من رجله

ⵓⴼⵉⵖ ⵏⵏ ⵡⴰⴱⵉⴱⴰ ⵖ ⵍⵅⵎⵉⵙ ⵉⵙⵓⴼⴼ ⴰⵕⴰⵎ
ⵢⴰⴳⵍ ⵜ ⵙ ⵓⵎⵣⵣⵓⵖ
ⴰⵔ ⵜ ⵉⵜⵜⴰⵣⵓ ⵖ ⵓⴹⴰⵕ

وجدت الغيلم في المطبخ
يغربل الطحين
ونصب قدرا كبيرا لطبخ الجزر
ويلتهم بنهم كل ما طبخ منه
وانتعل نعاله
ووضع الحساء داخل جيبه

ⵓⴼⵉⵖ ⵏⵏ ⴱⵓⵜⵜⴳⵔⴰ ⵖ ⵓⵏⵡⴰⵍ
ⴰⵔ ⵉⵙⵙⵉⴼⵉⴼ
ⵉⴳⴰ ⵏⵏ ⴰⴳⴷⵓⵔ ⵏ ⵅⵉⵣⵣⵓ
ⴽⵔⴰ ⵉⵍⵡⴰⵏ ⵉⵛⵛⵉ ⵜ
ⵉⵥⵥⵏ ⵜⵓⵕⵣⵉⵢⵉⵏ
ⵉⴳ ⴰⵔⴽⵓⴽⵓ ⵖ ⵓⵛⵍⵍⵉⵥ

وجدت البعوضة والخنزير
يتراكلان
وبضربة واحدة أردته البعوضة
قتيلا في الحال.

ⵓⴼⵉⵖ ⵏⵏ ⵡⴰⴱⵉⴱⴰ ⴷ ⵉⵍⴼ
ⵎⵎⴰⵖⵏ ⵜⵉⵥⵥⴰⵔ
ⵢⵓⵜ ⵜ ⵓⴽⴰⵏ ⴰ ⴳⵯⵎⴰ ⵡⴰⴱⵉⴱⴰ
ⵉⵙⵔⵙ ⵜ ⵖ ⵍⵎⴰⴽⴰⵏ

---

(1) اسم لإحدى العائلات المحلية.

أيها الديك ذا الأنياب
هيا ضع بيضك
تتولى عائشة أحمد تقديمه
للفقيه(2)
ليصنع منه هذا الأخير
«........................

ⴰⴼⵓⵍⵍⵓⵙ ⴱⵓ ⵜⵓⴽⴰⴹ
ⴰⵔⵓ ⵜⵉⴳⵍⴰⵢ
ⴰ ⵜⵏⵜ ⵜⴰⴽⴽⴰ ⵄⵉⵛⴰ ⵃⵎⴰⴷ
ⵉ ⵟⵟⴰⵍⴱⵉ
ⵡⴰ ⵎⴰⵃ ⴰ ⵉⵙⴽⴰⵔ ⵟⵟⴰⵍⴱ
ⵉⴼⵔⵛⵉ ⵓⴳⵍⴰⵢ ⵎⵎⴰⴽ

إن ديك أيت القايد
ذا الأنياب
قد التهم كسكس دادا فاتح
كله عن آخره

ⴰⴼⵓⵍⵍⵓⵙ ⴱⵓ ⵜⵓⴽⴰⴹ
ⵏⴷ ⵍⵇⴰⵢⴷⵉ
ⵉⵛⵛⴰ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵙⵔⴽⵙⵓ
ⵏ ⴷⴰⴷⴷⴰ ⴼⴰⵜⵃⵉ

كم تتقن الجري أيها الديك
عندما ترى عائشة تدخل الحظيرة(3)
كم تتقن الجري أيها الديك
عندما ترى كومات البراز داخل الحظيرة.

ⵎⴰ ⵜⵙⴽⴰⵔⵜ ⴰ ⴰⴼⵓⵍⵍⵓⵙ ⵙ ⵜⴰⵣⵣⵍⴰ
ⵉⵃ ⵜⵥⵕⵉⵜ ⵄⵉⵛⴰ ⵜⵓⴽⵉ ⴷ ⵓⴳⵔⵓⵔ ⵏⵏⴰ
ⵎⴰ ⵜⵙⴽⴰⵔⵜ ⴰ ⴰⴼⵓⵍⵍⵓⵙ ⵙ ⵜⴰⵣⵣⵍⴰ
ⵉⵃ ⵜⵥⵕⵉⵜ ⵉⵎⵇⵇⴰⵣ ⵃ ⵓⵙⴰⵔⴰⴳ ⵏⵏⴰ

أيها الديك يا ابن الديك
انشغل عنا بما يعنيك
وإلا تعاونّا على شرائك
وذبحناك.

ⴰⴼⵓⵍⵍⵓⵙ ⴱⵏ ⴽⵓⴽⴽⵓⵀⵓ
ⵍⴽⵎ ⵜⴰⵡⵡⵓⵔⵉ ⵏⵏⴽ
ⴰⴷ ⵓⵔ ⵏⵙⴽⵔ ⵜⴰⵎⵓⵣⵓⵏⵜ
ⵉ ⵢⴰⵏ ⵏⵖⵔⵙ ⴰⴽ

هيا اعزفوا على القراقب للدجاجة
لكي تفقس الكتاكيت
لتلتهم حبوب الذرة كلها
دون أن تترك فيها بقية.

ⵓⵜ ⴰⵜ ⴰⵙ ⵜⴰⵇⵊⴷⴰⵡⵜ
ⴰⴷ ⴰⴽⵯⵉⵏ ⵉⴽⵢⵢⴰⵡⵏ
ⴰⴷ ⵛⵛⵉⵏ ⴰⵙⵏⴳⴰⵔ
ⴰ ⴳⵉⵙ ⵓⵔ ⴼⵍⵏ ⴰⵇⵇⴰ

إن لالة يامنة همو هي كالكلبة
التي ضربها الخراز فأغمي عليها
فراح يسقيها من الماء الذي يستعمله لجلود النعال
والعياذ بالله.

ⵉⴱⴱⴰ ⵢⴰⵎⵏⴰ ⵀⵎⵎⵓ ⵜⴰⵢⴷⵉⵜ
ⵉⵇⵍⴱ ⵓⴳⵔⵔⴰⵣ
ⴰⵔ ⴰⵙ ⵢⴰⴽⴽⴰ ⴰⵎⴰⵏ ⵏ ⵜⵙⵔⴽⵉ,
ⴰⵄⵓⴷⵓ ⴱⵉⵍⵍⴰⵀ

مرحبا بك يا لالة يامنة همو
لتأكلي ثمار التين

ⵉⴱⴱⴰ ⵢⴰⵎⵏⴰ ⵀⵎⵎⵓ
ⴱⵔⵔⴽ ⴰ ⵜⵛⵛⵜ ⵉⵇⵇⵓⵕⵕⴰⵏ

---

(2) المعنى المجازي لتقديم عائشة أحمد البيض للفقيه هو تقديم نفسها لهذا الأخير

(3) قديما يكون قضاء الحاجات الإنسانية من تبول وتغوط، لا في المراحيض، وإنما في الحظائر. وجري الديك وراء عائشة عندما تدخل إلى الحظيرة هو من أجل ألا يسبقه أحد إلى برازها.

ⵉⵎⵎⴰ ⵜⵓⵎⵣⵉⵏ ⵓⵔ ⵉⴳⵉ ⵍⵃⴰⵍ ⴰ ⵜⵏⵜ ⵜⴰⵡⵉⵜ	أما الشعير فليس في الإمكان تقديمه إليك
ⵉⵔⴰ ⵜⵏⵜ ⴱⵓ ⵍⵃⵔⵓⵣ	فقد احتفظ به السيد بولحروز
ⵉ ⵢⵉⵖⵢⴰⵍ ⵙⵙⵏⴽⵔⵏⵉⵏ	للحمير ذوي الأيور المنتصبة
ⴰⴷ ⴰⵡⵉⵏ ⵜⵉⵡⵉⵣⵉ ⵃ ⵓⵅⵅⵏⴰ ⵎⵎⴰⴽ ⴰ ⵜ ⵔⵡⵉⵏ	التي ستتوالى على دبر أمك إلى أن تمزقه.
ⵡⴰ ⵎⵓⵛⵉ ⴷ ⵃⴰⵢⵢⵉⵎ	إن موشي و حاييم
ⴰ ⵍⴰⵡⴱⴰⵣ ⵎⵃⴰⴷⴰⵏⵉⵏ	بازان أحدهما بجانب الآخر
ⵉⵃ ⵓⴽⵉⵏ ⴼ ⵓⵄⵍⵍⵓⵛ	إن ظفرا بعجل مّا
ⵓⵔ ⵙⴰⵔ ⵉⴽⴽⵉ ⴷⴷⵓⵏⵉⵜ	لن يرى الحياة أبدا.
ⵡⴰ ⴱⵛⵛⵉ ⵓⵔ ⵉⵜⵜⴰⵔⵓⴷⵏ	إن الفرج الذي لا ينظف
ⵙ ⵡⴰⵎⴰⵏ ⵔⵖⴰⵏⵉⵏ	بالماء الساخن
ⴰ ⴳⵉⵙ ⵉⵃⵛⵓ ⵕⴱⴱⵉ	غير جدير إلا بالطعن في الأعماق
ⵜⵓⵣⵣⴰⵍⵜ ⵓⵔ ⵉⵍⵉⵏ ⴰⴼⵓⵙ	بمدية لا مقبض لها.
ⵡⴰ ⵜⵓⵔⵓ ⵜⵡⴰⵢⴰ ⴼⴰⵏⴼⵓⵣ ⵉⴼⵔⵖⵏⴰ	إن الأمة السوداء قد ولدت خنفسا صغيرا معوجا
ⵉⵅⵟⵟⴰ ⴰⵃ ⵓⵣⵕⵣⵉ (ⴰⴳⵍⵣⵉⵎ) ⵎⴰⵢⵙ ⵏⵜⵜⴰⴳⵍⴰ	علينا توشيح صدره بخلال كبير (بفأس كبير).
ⴰⵃⵃⵕⴰⵎ ⴰ ⵉⴳⴰ ⴱⴰⴱⴰⴽ	إن أباك لقيط
ⵎⴰⴽ ⴰ ⵉⵢⵢⵉ ⵜ ⵉⵍⴰⵏ	وأمك هي التي قالت ذلك.
ⵢⵓⵎⵣ ⵓⵎⵓⵛⵛ ⵜⴰⵎⵓⵛⵛⴰ	أخذ الهر بذيل الهرة
ⵃ ⵉⵎⵖⵉⵍ ⴰⵔ ⵜⵜ ⵉⵙⵙⵏⴷⵓ	وراح يمخضها.
ⴰⵔⴳⴰⵣ ⵏ ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵕⵃⵎⴰ	إنه زوج للا رحمة
ⵉⴳⵏ ⴷⴰⵔⵙ ⵉⵅⵅⵉ ⴷⴰⵔⵙ	بات في فراشها وتغوط فيه.
ⵉⴳⴰ ⵍⴱⴰⵕⵓⴹ ⴰⵥⵥⴰⵢⵏ	إن البارود حبوب
ⴰⵔ ⵜⵕⵣⵣⴰⵏ ⵉⵊⴰⵕⵉⴼⵏ	لكنه يفجر الصخور.
ⵉⴱⵏⴰ ⵎⵓⵛⵉ ⵜⴰⵃⴰⵏⵓⵜ	شيد موشي غرفة
ⵉⴱⵏⵓ ⴼⵍⵍⴰⵙ ⴰⵎⵟⵕⵉ	وبنى فوقها غرفة أكبر
ⵉⴱⵏⵓ ⴼⵍⵍⴰⵙ ⴰⵖⵎⵎⵉ	وشيد فوق هذه ممرا
ⵉⵖⵍⵉ ⴼⵍⵍⴰⵙ ⵓⴼⵓⵍⵍⵓⵙ	وصعد فوقه الديك
ⵉⵙⴽⵔ ⴼⵍⵍⴰⵙ ⴰⵟⵕⵃⵉ	وتبرز فوقه
ⵉⵅⵍⵓⵜ ⵜⵉⴷ ⴽⵓⵍⵍⵓ	وهدمها كلها.

ⵄⴰⵇⵍ ⴰ ⵓⵛⵛⵏ ⵎⴰ ⵜⵙⴽⵔⵜ	تذكر فعلتك أيها الذئب
ⵓⵄⴽⴰⵢ ⵉⵥⵕⴰ ⴽ ⵉⵏⵏ	لقد رآك الكلب
ⵉⵖⵍⵉ ⵓⵛⵛⵏ ⵙ ⵢⴰ ⵓⴷⵔⴰⵔ	صعد الذئب إلى أعلى أحد الجبال
ⴰⵔ ⴳⵉⵙ ⵉⵙⴱⵓⵡⵡⵓ	وأخذ يعوي هناك
ⵉⴱⵏⵓ ⴳⵉⵙ ⵜⴰⵎⵄⵕⵉⵜ	وشيد غرفة فوق داره
ⵉⴱⵏⵓ ⵜⴰⴷⴷⵡⴰⵔⵉⵜ	وبنى بها دارا للضيوف
ⴰⵔ ⵉⵄⵓⴹ ⵍⵄⵡⵡⴰⴷ	وأخذ يعزف على الناي
ⴰⵔ ⵙⵉⴽⵉⴹⵏ ⵉⵢⴹⴰⵏ	وأخذت الكلاب ترقص.
ⵜⴰⴷⴷⴰⵅⵍⵜ ⴰⴷ ⴰⵙ ⵉⵏⵏⴰⵏ	إن تاداخلت هي التي قالت
ⵉⵊⵍⴰ ⵉⵢⵢⵉ ⵛⵛⵔⴱⵉⵍ ⵉⵏⵓ	ضاع مني شربيلي
ⵢⴰⵏⵜ ⵢⵓⴼⴰⵏ ⴰ ⵜ ⵉⴷ ⴰⵡⵉⵏ	من وجده فليأت به إلي
ⵙ ⵜⵖⵔⴰⴷ ⵏⵏⵙ ⵍⵃⵍⴰⵍ	وسأجازيه بما هو حلال
ⵃ ⵓⵏⵡⴰⵍ ⵏ ⵙⵉⴷⵉ ⵎⴳⴷⵓⵍ	داخل كوخ سيدي مكدول
ⵜⴰⵔⵔⴰⵅⵓⵜ ⴰⴷ ⴰⵙ ⵉⵏⵏⴰⵏ	تاراخوت هي التي قالت
ⵢⵉⵔⵔ ⴰ ⴰⵙⵔⴷⵓⵏ ⵉⵏⵓ	هيا اركض يا بغلي
ⵎⴰⵏⵉ ⵏⵇⵄⴰⴷ ⴰ ⵜ ⵏⵕⵓⵃ	إلى حيث مبيتنا
ⵜⴰⴳⵏⴰⵔⵜ ⵢ ⵉⴳⴳⵉ ⵡⵡⴰⵙⵉⴼ	إلى الغرفة التي فوق الوادي
ⵎⴰ ⴳⵉⵙ ⵏⵛⵛⴰ ⴷ ⵓⴽⵓⵕⴰⵢ	كم تم جلدنا داخلها
ⵖⴰⵔ ⵙ ⵓⵄⵍⴰⴱ ⵍⵍⵉⵇⴰⵎⵜ	لكن بقضيب النعناع فقط
ⵜⴰⵔⵔⴰⵅⵓⵜ ⴰⴷ ⴰⵙ ⵉⵏⵏⴰⵏ	تاراخوت هي التي قالت
ⴰ ⵎⵓⵃⵎⵎⴰⴷ ⵓⵄⵓⵎⴰⵕ	هيا يا محمد أو عمار
ⵥⴰⵢⴷ ⵍⴼⴰⵏⵉⴷ ⵉ ⵡⴰⵜⴰⵢ	أضف حلويات إلى الشاي
ⵏⴽⴽⵉ ⵓⵔ ⴰ ⵙⵙⴰⵃ ⴳⴰⵔ ⴰⵜⴰⵢ	أنا لا أشرب إلا الشاي الجيد
ⵜⴰⵔⴰⵅⵓⵜ ⴰⴷ ⴰⵙ ⵉⵏⵏⴰⵏ	تاراخوت هي التي قالت
ⵎⵜⴰ ⵀⵍⵍⵉ ⴳⵉⵃ ⴰⵜⴰⵢ	ليثني كنت حبوب الشاي
ⴰⵔ ⵉⵢⵢⵉ ⵜⵜⴰⵙⵉⵏ ⵉⵔⴰⵎⴰⵏ	فتحملني الجمال
ⴰⵔ ⵉⵢⵢⵉ ⵉⵥⵥⵏⵥⴰ ⵄⵓⵎⴰⵕ	ويتاجر بي عمر
ⴰⵔⵡⴰⵙⵙ ⴰ ⵉⵢⵢⵉ ⴷ ⵓⵔ ⵉⵔⴰⵔ	ولتكن في ذلك نهايتي

ⵜⴰⵔⵔⴰⵅⵓⵜ ⴰⴷ ⴰⵙ ⵉⵏⵏⴰⵏ
ⴰ ⵖⴰⴷ ⵉⵙⵙⵓⴷⴰⵏ ⴰⵔⴰⵎ
ⴰⵔⴰ ⵎⵍ ⵉⵢⵢⵉ ⵎⴰⴷⴷ ⵉ ⵜⵉⵡⵉⵜ
ⵉⵣⴷ ⵜⵉⵙⵏⵜ ⴰⴷⴷ ⵉ ⵜⵉⵡⵉⵜ,
ⴽⴽⵉⵏ ⴰⴳⵯⵎⵎⴰⴹ ⵏ ⵡⴰⵙⵉⴼ
ⵏⵖⴷ ⵓⵣⵣⴰⵍ ⴰⴷⴷⵉ ⵜⵉⵡⵉⵜ
ⴰⵜ ⵉⵙⵔⵙ ⵕⴱⴱⵉ ⴼⵍⵍⴰⴽ
ⵉⵣⴷ ⵍⵃⵏⵏⴰ ⴰⴷⴷⵉ ⵜⵉⵡⵉⵜ
ⴰⵡⵉ ⵜ ⵉⴷ ⴰⴷ ⴰⵙ ⵏⵙⵔⵙ

تاراخوت هي التي قالت
أيها الراكب على الجمل
قل لي ما الذي تحمله
إن كان ملحا
فحول طريقك عنا
وإن كان حديدا
أثقل الله به جسمك
وإن كان حناء
فتعال نساعدك على إنزاله.

ⵍⵓⵀⵍⴰⵜ ⵏ ⵙⵉⴷⵉ ⵚⴰⵢⵢⵓ
ⴱⵓⴽⵕⴰⴹⵜ ⵜⴰⴳⵯⵎⴰⵔⵉⵏ
ⵢⴰⵜ ⴳⵉⵙⵏⵜ ⵜⵙⵡⴰ ⵎⵢⵢⴰ
ⵢⴰⵜ ⴳⵉⵙⵏⵜ ⵜⵙⵡⴰ ⴱⵣⵣⴰⵃ
ⵢⴰⵜ ⵙⵎⵎⵓⵙ ⴷ ⵎⵔⴰⵡ

زوجات سيدي صايو
ذي الأفراس الثلاثة
ثمن إحداها مائة
وثمن الأخرى باهظ
وثمن الأخرى خمسة عشر.

ⴰⵡⵙ ⴰⵜ ⵉ ⵙⵉⴷⵉ ⵄⴱⴱⵓ
ⴰⵡⵙ ⴰⵜ ⴰⵙ ⴰ ⵉⴷⴷⵓ
ⵙ ⵓⵙⴰⵔⵓ ⵓⴽⴹⵉ ⵉⵙⵡⵉ

هيا ساعدوا سيدي عبو
ساعدوه لينصرف إلى
حيث نصب نفايات المجزرة.

ⵉⵃ ⵉⵎⵎⵓⵜ ⴱⵓⵙⵔⴽⴽⴰ
ⵀⴰ ⵃⵍⵉⵎⴰ ⵜⵓⵔⵓ ⵙⵉⵏ

إذا مات الثعبان
فإن حليمة قد ولدت اثنين.

ⴰⵢⴷⵉ ⵏ ⴰⵢⵜ ⵓⵃⵎⵎⵓⵛ
ⴽⴰ ⵉⴳⴰⵏ ⴰⵢⴷⵉ
ⵉⵃ ⵉⵏⵏⴰ ⵀⵀⴰⵡ ⵀⵀⴰⵡ
ⵉⵏⵏⴰ ⵎⴰ ⴳⵉⵙ ⵉⵍⵍⴰⵏ

إن الكلب اليقظ هو كلب ءايت ءوحموش
أنه لا يكف عن النباح

ⵎⵜⴰ ⵀⵍⵍⵉ ⵏⵓⴼⴰ
ⴰⵙⵏⵓⵙ ⵉⴳⴰⵏ ⴰⴳⵯⵊⴹⴰⴹ

إننا في حاجة ماسة
إلى دحش عديم الذيل.

ⵎⵜⴰ ⵀⵍⵍⵉ ⵏⵓⴼⴰ ⵣⵣⵉⵜ
ⴰ ⵙ ⵜⵜ ⵏⴳ ⵓⴱⴰⴷⴷⴰⵣ

إننا في حاجة إلى الزيت
لندهن به وجبة بداز.

ⴰⵏⵣⴰⵕ ⴰ ⴱⴰⴱⴰ ⵕⴱⴱⵉ	أغثنا يا رب بالأمطار
ⵜⵓⴼ ⵜⵓⵎⵎⵉⵜ ⴱⵓⴼⴳⴳⵓⵙ	فالشعير والقمح أفضل من أجود التمور
ⵢⵓⴼ ⴱⵓⴼⴳⴳⵓⵙ ⴰⵖ ⵔⵎⵉ	والتمر أفضل من عظامه
ⴰⵃⵏⵉⵏ ⴰ ⵉⴳⴰ ⵕⴱⴱⵉ	والله رؤوف رحيم.
ⵉⴼⵙⵔ ⴷⴷⴰ ⵃⵎⴰⴷ ⴰⵣⴰⵍⵉⵎ	نشر دا أحمد ما جناه من بصل
ⵉⵖⵍⵉ ⴼⵍⵍⴰⵙ ⵓⴼⵓⵍⵍⵓⵙ	وصعد فوقه الديك
ⵀⴰⵏⵏ ⵎⴰⵎⵎⴰⵙ ⴰⴷ ⵜ ⵉⵏⵏ ⵉⵣⵕⴰⵏ	إن ماماس هي التي رأته
ⴰⵔ ⵜ ⵉⵏⵏ ⵜⴽⴽⴰⵜ ⵙ ⵓⵖⴰⵍⵉⵎ	وأخذت تضربه بقضيب من قصب.
ⵉⴳⵯⵏ ⵓⴱⵓⴽⴰⴹ ⵃ ⵓⵎⴰⵢⵢⵓⵔ	رقد الأعمى في ضوء القمر
ⵉⵏⴽⵔ ⴷ ⵉⵕⵣ ⵍⴽⴰⵏⵓⵏ	ولما استيقظ وقام كسر الموقد
ⵉⵙⴽⵔ ⵉ ⵊⴷⴷⴰⵙ ⵢⴰ ⵓⵙⴳⵔⵙ	وصنع لجدته سلة
ⵜⵖⵍⵉ ⵓⴽⴰⵏ ⴰⵔ ⵉⴳⵏⵡⴰⵏ	فلما صعدت إلى السماوات
ⵜⵏⵏⴰ ⴰⵙ ⵔⴰⴷ ⴳⴳⵯⵉⵣⵃ	قالت له أريد أن أنزل.
ⵓⴼⵉⵃ ⵏⵏ ⵎⴰⴽ ⵃ ⵜⴰⴳⴰⵏⵜ	وجدت أمك في العراء
ⵉⵛⵛⴰ ⵜⵜ ⵓⵚⵎⵎⵉⴹ	ترتعد من شدة البرد
ⵏⴽⴽⵉ ⴽⴰ ⵉⵀⴷⴰ ⵕⴱⴱⵉ	ولم يشفق عليها أحد غيري
ⴳⵯⵏⵃ ⴼⵍⵍⴰⵙ ⴰⵔ ⴰⵣⴰⵍ	فنمت فوقها حتى الصباح
ⵡⴰ ⵜⴰⵔⵓ ⵙⵎⵎⵓⵙ ⵉⵙⵔⴷⴰⵏ	فولدت خمسة بغال
ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵙⵙⵏⴽⵔⵉⵏ	كلها بأيور منتصبة
ⴰⴷ ⴰⵡⵉⵏ ⵜⵉⵡⵉⵣⵉ	لتتوالى على دبر أمك
ⵃ ⵓⵅⵅⵏⴰ ⵎⵎⴰⴽ ⴰ ⵜ ⵔⵡⵉⵏ.	إلى أن تمزقه
ⵉⵛⵉⵔⵉ ⵏ ⵜⵔⴱⵉⵜ ⵉⵣⵉⵍ	إن فرج الفتاة جميل
ⵉⵍⴰ ⵜⵉⵖⵎⵔⵉⵏ	إنه محدود وضيق
ⵢⵉⵍⵉ ⵍⵇⴼⵓⵍ ⵡⵡⵓⵣⵣⴰⵍ	وحصين بأقفال من حديد
ⵢⵉⵍⵉ ⵜⵉⵅⵕⵚⵉⵏ	وبسلاسل
ⴰⵃⵃ ⴰ ⵎⴰⵔ ⵢⵓⴼⴰⵏ ⴰⴷ ⴰⵙ ⵢⴰⴽⵯⵔ ⵜⴰⵙⴰⵔⵓⵜ	ما السبيل إلى سرقة مفتاحه
ⴰ ⴳⵉⵙ ⵏⵟⵊⵏ ⵜⴰⴽⵉⴹⴰ	لنعجن فيه الخروب
ⵓⵍⴰ ⴽⵢⵢⵉ ⴰ ⵕⵕⵎⵎⴰⵏ.	وكذا الرمان.
ⵉⵎⵎⴰ ⵡⵉⵏⵏⵎ ⴰ ⵜⴰⵛⵉⴱⴰⵏⵜ	أما فرجك أيتها العجوز
ⵉⵛⴱⵃ ⴰⵔ ⴰⵚⵓⴹ	فقد اتسع طولا وعرضا إلى أن اختلط بدبرك

مزيدا منها يا صاحبة الزغاريد
لا بلاك الله
بزوج متسكع
لا يأوي ليلا إليك
مزيدا منها
يا صاحبة الزغاريد
جزاك الله عنها في الجنة
بأربعة أطفال
على أن يكون اثنين منهم
فقيهين عالمين
ويكون واحد منهم
فلاحا يحرث الأرض
والآخر خرازا
يصنع النعال.

ⵣⴰⵢⴷ ⴰⵙ ⴰ ⵍⴰⵍ ⵏ ⵜⵖⵕⵉⵟ
ⴰ ⴽⵎ ⵓⵔ ⵉⴱⵍⵓ ⵕⴱⴱⵉ
ⵙ ⵓⵔⴳⴰⵣ ⵉⴳⴰⵏ ⴰⵎⴰⵍⵍⴰⵢ
ⵓⵔ ⵙⴰⵔ ⴰⵎ ⴷ ⵉⵔⵓⵃ
ⴰⵙⵉ ⵜⴰⵖⵕⵉⵟ ⵎⵜ ⵕⴱⴱⵉ
ⴰ ⵅⵜⴰⵍⵍⵉ ⵜⵜ ⵉⵜⵜⴰⵙⵉⵏ
ⴰⴷ ⴰⵎ ⵉⴼⴽ ⵕⴱⴱⵉ ⵃ ⵍⵊⵏⵜ
ⴽⴽⵓⵥ ⵉⴼⵕⵅⴰⵏ
ⵙⵉⵏ ⴰⴷ ⴳⵉⵏ
ⵟⵟⵍⴱⴰ ⵖⵔⴰⵏⵉⵏ ⵍⴽⵓⵜⵓⴱ
ⵢⴰⵏ ⴰ ⵉⴳ
ⴰⴼⵍⵍⴰⵃ ⵉⴼⴽ ⴰⴹⵕⴼ ⵉ ⵡⴰⴽⴰⵍ
ⵢⴰⵏ ⴰ ⵉⴳ ⴰⵅⵔⵔⴰⵣ
ⴰ ⵉ ⵜⵄⴷⴰⵍ ⵜⵉⴷⵓⴽⵉⵏ

إن عائشة بنت أحمد
بنت دادا أحمد بن محمد
قد التهمت ملء قدر من الجزر
وشربت بعده كمية من الماء.

ⵡⴰ ⵄⵉⵛⴰ ⵃⵎⴰⴷ
ⵏ ⴷⴰⴷⴰ ⵃⵎⴰⴷ ⵓⵎⵓⵃⵎⵎⴰⴷ
ⴰ ⵜⵓⵜ ⴰⴳⴷⵓⵔ ⵏ ⵅⵉⵣⵣⵓ
ⵜⵙⵓ ⴼⵍⵍⴰⵙ ⴰⵎⴰⵏ

2 - نصوص غير معربة:

ⵎⴰ ⵉⴼⴰ ⵕⴱⴱⵉ ⴷ ⵓⴱⵔⴳⴰⴳ
ⵎⴰ ⵉⴼⴰ ⵕⴱⴱⵉ ⴷ ⵉⴱⵍⵥⴰⵏ
ⵎⴰ ⵉⴼⴰ ⵕⴱⴱⵉ ⴷ ⵉⴼⵔⵅⴰⵏ
ⵎⴰ ⵉⴼⴰ ⵕⴱⴱⵉ ⴷ ⵓⵀⴰⵎⵓⵎ
ⵎⴰ ⵉⴼⴰ ⵕⴱⴱⵉ ⴷ ⵍⵚⵡⵡⴰⴷ
ⵎⴰ ⵉⴼⴰ ⵕⴱⴱⵉ ⴷ ⵍⵎⵏⵟⵉⵃ

ⴰ ⴷⴷⵓⵃ ⴰⴷ ⵛⵓⵡⵍⵃ
ⴰⴷ ⴰⴽ ⴷ ⴰⵡⵉⵃ ⵛⴰ

ⴰⵙⵍⵍⵓⴼ ⵃ ⵉⵎⵉ
ⵓⴳⵔⵓⵔ ⵉⵍⵍⴰⵙⵏⴰ
ⴰⵙⵍⵍⵓⴼ ⵃ ⵉⵎⵉ
ⵓⵅⵅⵏⴰ ⵏ ⵉⴳⵉⵢⵣⵉ
ⴰⵙⵍⵍⵓⴼ ⵃ ⵉⵎⵉ
ⵓⵅⵏⴰ ⵙⴳⴳⴰⵏⵏⵉ

ⵡⴰ ⵢⵓⵜ ⴰⴽ ⵜ ⵓⵍⴼⵢⵓⵎ
ⵉⵙⵊⴰⵔⵔⵉⵜⵏ ⵊⵍⵍⴰⴽ
ⴰⵔ ⴰⴽ ⵉⵜⵜⵙⵓⵜⵓⵍ
ⵓⴳⴰⵢⵡⴰⵔ ⵙ ⵜⴰⵛⵛⴰⵃⵉⵏ

ⴽⴽⵉⵃ ⴷ ⵉⴳⵍⴰ ⵙ ⵓⵖⴰⵔⴰⵙ
ⵉⵛⵖⵉⵍ ⴰⵙ ⴷ ⵓⴽⵉⵃ

ⵉⵎⵇ ⴷ ⵓⵖⵢⵓⵍ ⵃ ⵜⴰⵣⴰⵔⵜ
ⵉⵙⵙⵍⵉ ⵙⵙⴽⴽⵉⵏ
ⵉⵎⵇ ⴷ ⵓⵖⵉⵢⵓⵍ ⵃ ⵜⴰⵣⴰⵔⵜ
ⵉⵥⵍⴱ ⵉⵥⵥⵓ ⵛⴰⴽ

ⵉⴽⴽⴰ ⴷ ⵓⴳⵔⵓ ⵜⴰⵔⵓⴷⴰⵏⵜ
ⵓⵔ ⵍ ⴰⴽⴽⵯ ⵉⵊⵉⵍ
ⴰⵥⵏⵎⴰⵇ ⵏ ⵡⵣⵣⴰⵍ
ⴰⵃ ⵉⵙⴽⵔ ⵜⵉⵙⴰⵍⵉⵡⵉⵏ

ⵏⵎⴰⵎⴰⵏⵎ ⴰⴷ ⵙⵙⵏⴷⵉⵃ
ⵛⵢⵢⴰ ⵏ ⵓⵍⴼⵢⵓⵎ
ⵛⴰ ⴳⵉⵙⵏ ⵏⵙⵛⵓⵏ ⴷ ⵓⴷⵉ
ⵏⴼⵛⵛⵇ ⵢⴰ ⵓⵖⵍⵉⵍ

ⴰ ⴰⵢⵜ ⵓⵜⴱⴱⴰⵏ ⴰⵛⵣ ⴰⵜ
ⵉⴽⵓⵄⵄⴰⵏ ⵙ ⵜⴰⵍⵍⵓⵏⵜ

ⵉⵇⴱⴱⵉ ⴰ ⵅⵜⵜⵉⵏ ⵉⵍⵍⴰⵏ
ⵃ ⵓⵊⵍⵍⴰ ⵓⵣⵓⵔ
ⵢⴰⵏ ⵡⴰⵛⵛⴰⵃ ⵉⵣⴳⴳⵯⴰⵖⵏ
ⵉ ⴱⵓ ⴳⴰⵏⴳⴰ
ⵉⵙⵛⴳⴰⵏ ⵔⴰⴷ ⵥⵥⵓⵏ
ⴰⴷ ⴰⵊⵓⵎⵍⴰ

ⵡⴰ ⵛⵔⵉⵛ ⴰ ⵜⴰⵛⵔⴷⴰⴱⴱⵓⵜ
ⵉⵖⵍⵉⵏ ⴰⵔ ⵜⴰⴽⴹⴹⵓⵛⵜ
ⵏ ⵓⵣⵓⴽⴰ ⵜⵍⴰ ⴳⵉⵙ
ⴰ ⴼⵍⵉ ⵡⴰⵔⴽⴰⵙ ⵣⵣⵏⵣⴰⵏ
ⵛⴰⵙ ⵉⵔⵀⵏ ⴱⴰⴱⴰⵙ
ⵉⴼⵊⵏ ⵜⵓⵛⵛⵉⵜ ⵃ ⵜⴰⴹⴹⴰⵙⵜ
ⵉⴳ ⴰⵙ ⵜⴰⵛⵓⴷⵉⵜ

ⵡⴰ ⵜⵓⵣⵣⵓⵎⵜ ⵏ ⴱⵛⵛⵉ
ⴰⵃ ⵢⵓⵜ ⵉⵎⵖⵉⵍ ⴱⴱⴰⵇ
ⵓⵔ ⴰⴽⴽⵯ ⵉⵀⵄⵉⴱ
ⵓⵍⴰ ⴳⵉⵙ ⵎⴰⵏⵉ ⵉⵍⴰⵏ ⵉⴷⴰⵎⵎⵏ

ⵡⴰ ⵜⵉⴱⵉⵏⵟⵕⵜ ⵡⵡⵓⵔⵜⵉ
ⵏ ⴷ ⵍⵇⴰⵢⴷⵉ
ⴰ ⴽⵏⵜ ⵉⵙⵙⵓ ⵕⴱⴱⵉ
ⵙ ⵡⴰⵎⴰⵏ ⵏ ⵓⵏⵥⴰⵕ

ⵜⴰⵎⵎⵓⵕⵖⵉ ⴷ ⵣⵣⵉⵜ
ⴰ ⵉⴳⴰⵏ ⵣⵣⵔⴷⴰ ⵍⵍⵎⵕⵓⵄ
ⴰ ⵢⴰⵢⴳⴰⵏ ⵍⵎⵕⵄ
ⵉⵙⴽⵔ ⴹⴹⴰⵊⵉⵏ ⵍⵊⴷⵉⴷ
ⵉⴳ ⴰⵙ ⵜⵉⵛⵉⴽⵔⵜ
ⴰⵔ ⴳⵉⵙ ⵉⵙⵙⵏⵡⴰ ⵉⵅⵕⴰⵄ

ⵙⵔⵔⵃⵜ ⵉ ⵎⴰⴽ ⵏⵥⵣⵍⵜ ⵉ ⵎⴰⴽ
ⵉⵃ ⵜ ⵉⴳⴰ ⵓⵖⵢⵓⵍ ⵉ ⵎⴰⴽ
ⵉⵏⴽⵔ ⵟⵟⴰⵇ ⵟⵕⵟⵍⵍⴰⵇ
ⵣⵓⵏⴷ ⴰⵎⵓⵛⵛ ⴷ ⵓⵖⵔⴷⴰ
ⵉⵃ ⴷ ⵓⴽⵉⵏ ⵃ ⵉⵙⴽⵯⵀⴰⵍ
ⵏ ⴰⵢⵜ ⵎⴱⴰⵕⴽ ⵓⵃⵔⵛⵉⵛ
ⵉⵃⵕⵛ ⵉⵣⵏⵉⵏ ⵎⵎⴰⴽ
ⵣⵓⵏⴷ ⵓⴽⴰⵏ ⵜⴰⵍⵀⴷⴰⵎⵜ

ⵡⴰ ⵜⴰⵣⴰⵔⵜ ⵃ ⵓⵎⵊⵊⵓⵄ
ⴰⵎⵎⴰⵃⵍ ⵃ ⵓⴱⵓⴽⴰⵄ

ⴰ ⴰⵢⵜ ⵎⵃⵎⴷ ⴰ ⵍⵎⵕⵓⵄ
ⴰⵙⵙⴰ ⵜⵏⵜ ⴰⵍⵍ ⴰ ⵜⵏⵜ
ⴰ ⵛⵛⴽⴰⵍⴰⵜ ⵢⵉⵄⴰⵏ
ⴰⵙⵙⴰ ⵜⵏⵜ ⴰⵍⵍ ⴰ ⵜⵏⵜ

ⵉⵅⵍⵉ ⵄⴰⵕ ⴱⴰⴱⴰⴽⵓⵎ
ⵉⵅⵍⵓ ⵜⵉⵎⵉⵣⴰⵔ ⵍⵓⵏ
ⵉⴱⵏⵓ ⵜⵉⵏ ⴷⴰⵔⵏⵃ

ⴰⵀⵍⵍⴰ ⵓⵄⴰⵕ ⵎⵎⴰⴽ
ⴰⵃ ⵜⵍⵍⴰ ⵍⴱⴰⵕⴰⴽⴰ

ⵎⴰⵙ ⵜⵍⵉⵜ ⴰ ⴰⵊⵓⵃⵃⵓⵙ
ⵓⵔ ⵉⵃⵃⵉ ⵟⵃⴰ ⵃⵀⴹⵇⵜ

ⴰ ⵟⵓ ⵃⴳⴰⵙⴰⵏⴰⵜ ⴰⵔ ⵏⵉⵜ
ⵙⵙⵓⵊⵓⵏ ⵉⵡⴰⵃⵉⵡⵏ

ⵉⴷⴷⴰ ⵟⵓⵎⴳⵎⴷ ⴰⴷ ⵉⵥⵥⴰⵃ
ⵢⴰⴽⵯⵔ ⵜⵜⵉⵃⵉⵡⵉⵜ
ⵓⵜⵏⵜ ⵉⵖⵏⴰⵏ ⴳ ⵜⴰⴷⴰⵡⵜ
ⵉⵙⵔⵙ ⴰⵎⴼⴼⵓⵥ

ⴰ ⵜⴰⵢⵏⵉⵡⵉⵏ ⵉⵥⵥⴰ ⵓⵕⵓⵎⵉ
ⴳ ⵉⵅⵅⵉ ⵡⵡⴰⵅⵅⴰⵅ
ⴰ ⵜⴰⵍⵍⴰ ⴷ ⵓⴽⴰⵏ ⵉⵀⵡⴰⵏ
ⴰⵔ ⴰⵙ ⵉⵜⵜⵏⵛⴰⵃ

ⵉⵟⵉⵟⵟⵉ ⵉⵅⴰ ⴰⵢⴷⴷⵉⴷ
ⴰⵣⵣⵏⴰ ⵢⵓⵙⵉ ⵃⵖⵡⵉⵏ

ⵢⴰⵏ ⵢⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰⵏ ⵉⵔⴰⵏ
ⵉⵟⵔⵉⵏ ⵏ ⵖⴰⵙⵅⵅⵯⵙ
ⴷ ⵃⵣⴹⵇⵜ ⵏ ⵡⴰⴹⴰⵏⵉⵍ

ⵙⵉⴷⵏⴰ ⵢⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ
ⵅⵉ ⵍ ⴰⵊⵓⵙ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ
ⴰⵃⵊ ⵔⵢⴰⵃ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ
ⵎⵢⵢⴰ ⴷ ⵔⵢⴰⵃ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ
ⵉⵟⴰⵔⴽ ⵊⵉⴽ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ
ⵃⵃⴰⵀ ⵉⵀⴷⵉⴽ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ
ⵉⵣⵃⵊ ⵃⵃⴰⵀ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ
ⵃⴳⵥⴼⴰ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ
ⵛⴰⵡⴷ ⵉ ⵎⴰⴽ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ
ⵙⵉⵔ ⵊⴳⴰⵃⴽ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ
ⵅ ⴰⵙ ⵜⴰⴽⴽⴰ ⴰ ⵙⵉⴷⵏⴰ

ⵢⴰⵏ ⵢⴰⵍⵍⴰ
ⵙⵉⵏ ⵙⵉⵍⵍⴰ
ⴽⵕⴰⴹ ⴽⴰⴹⴹⴰ
ⴽⴽⵓⵥ ⴽⵓⵥⵥⴰ
ⵙⵎⵎⵓⵙ ⵎⵓⵙⵙⴰ
ⵙⴹⵉⵙ ⴹⵉⵙⵙⴰ
ⵙⴰ ⵡⵙⴰⵙⴰ
ⵜⵜⴰⵎ ⵜⴰⵎⵎⴰ
ⵜⵜⵥⴰ ⵜⵥⴰⵥⵥⴰ
ⵜⴰⵎⵔⴰⵡⵡⴰ

ⵉⴹⴹⴰⵎⵥ ⵓⴳⵣⵣⴰⵔ ⴰⵅⵅⵏⴰ
ⵡⵡⴰⵖⴰⵃ ⵉⴱⴱⵉ ⴳⵉⵙ

ⵉⵜⵜⴰⵎⵥ ⵓⴱⵍⴱⴱⵓⵥ ⵉⵅⵊ
ⵓⵎⵇⵇⵓⵥ ⵉⴱⴱⵉ ⴳⵉⵙ

ⵉⵜⵜⴰⵎⵥ ⵓⵙⵍⵍⵓⵊ ⴰⵀⵕⴰⴱ
ⴽ ⵜⴰⵎⴰ ⵉⵅⵕⴰⵃ

ⵉⵜⵜⴰⵎⵥ ⵓⵀⵢⵢⴰⵍ ⴰⵄⴱⴰⵕ
ⵓⵍⴰ ⵜⵉⵀⵢⵢⴰⵍⵉⵏ

ⵉⵜⵜⴰⵎⵥ ⵓⴽⵔⵔⴰⵣ ⵜⵉⵔⵖⵉ
ⴽ ⵉⴳⵉ ⵡⴰⵡⵎⵎⴰⵜ

ⵉⵜⵜⴰⵎⵥ ⵓⵊⵕⵄⵉⴳ
ⵊⵓⵔ ⵛⵉⵕⴰ ⵎⵉⵕⴰ ⵎⵥⴷⴰ

ⵜⴰⴷⴷⴰⵅⵍⵜ ⴰⴷ ⴰⵙ ⵉⵏⵏⴰⵏ
ⵢⴰⵏ ⴷⴰⴷⴷⴰ ⵛⴰ ⴷⴰⵔⵉ ⵉⵍⵍⴰⵏ
ⵉⵣⴷⵉ ⴱⴷⴷⴰ ⵟⴰ ⵍⵓⵜⵔⵜ
ⵣⵓⵏⴷ ⵏⵛⵛⵉ ⵛⴰ ⴷⴰⵔ ⴰⵃⴰⵕ

ⵉⴳⵏⵥⵉ ⵏ ⴱⴱⵓⵜⵜ ⴱⴱⵓⵜⵜ
ⵉⵜⵜⵥⴰⵍⵍⴰⵏ ⴽ ⵓⵊⵍⵍⵓⵏ

3 - مقاطع بالعربية الدارجة

دخلنا للّوطيل ... ولڭينا مادام موزيل
علّموها تكمي ڭارّو ... علّموها تكمي سبّسي
ؤ شميحة سمحو ليها ... لقنديل طفا ليها
ؤ نّاموس ؤدبّان ... ؤ صوبا ف لڭاميلا
واحمامة يا بياضا ... واحمامت مولاي علي بلعياشي
هاديك لحمامة لّي ... فوڭ سّطاح خافت لغاشي
ضربها موشي بلكابوس ... مازڭلهاشي
عندي فرڭاتا ءاسيدنا ... عندي فرڭاتا
ؤ لقهوا لبانيا ... وشّفنجة ؤ شعيريا
ؤ دلاّح لمنقرشي ... ؤ ڭرعا تعمل كرشي.

صور من بعض العروض



طبالون وعازفون على الدفوف



مقدمة الطاقم الموسيقي



مجسم الزرافة المستحدث مؤخرا



من الطبالين





عرض موسيقي راقص



مجسم الجمل ذي الذروتين



مجسم الديناصور



في الطريق إلى ميدان الحفل



ذو الأعمدة الخشبية يتأهبون للانخراط في العرض

ببليوغرافيا

كتب :

ابن تميم، علي: السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003.

أديوان محمد : الثقافة الشعبية المغربية "الذاكرة والمجال والمجتمع" مطبعة سلمى الرباط، 2002.

أمرير، عمر: الشعر المغربي الأمازيغي، دار الكتاب، البيضاء، 1975.

أمرير، عمر: رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام، مكتبة دار السلام، الرباط 2003.

أمرير، عمر: الشعر الأمازيغي المنسوب إلى سيدي حمو الطالب، ط.1، مطبعة التيسير، الدارالبيضاء 1987.

أمنون، مولاي محمد: كشف خبايا وأسرار الجنوب، في ظل التسلط الإقطاعي المتستر، إيفران الأطلس الصغير نموذجا، طبعة أولى 2002.

تاويت، محمد، وعفيفي محمد الصادق: الأدب المغربي. دار الكتاب اللبناني 1960.

الزحيلي، محمد: وهبة التفسير المنير، ج. 9، دار الفكر المعاصر ، بيروت 1991.

الزعفراني، حاييم: يهود المغرب والأندلس، ترجمة: أحمد شحلان، مرسم الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، 2000.

السوسي، محمد المختار: سوس العالمة الطبعة الثانية البيضاء، 1984.

السوسي، محمد المختار: خلال جزولة تطوان المغرب د .ت.

السوسي، محمد المختار: المعسول، الجزء الأول، الدارالبيضاء، 1960.

شاكر، عبد الحميد: العملية الإبداعية "في فن التصوير" عدد 109 يناير، 1987.

علي، أحمد محمد: الكوميديا والتراجيديا، سلسلة عالم المعرفة، عدد :18، يونيو 1979.

غيورغي، غاتشف: الوعي والفن؛ ترجمة: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، عدد : 146 فبراير 1990.

الفاسي، محمد بن أحمد: "ميارة" شرح منظومة ابن عاشر، بحاشية العلامة ابن عبد الله محمد الطالب **مسلم، الإمام:** مختصر صحيح مسلم. تحقيق محمد ناصر الدين الألباني طبعة سادسة 1988.

البخاري محمد بن اسماعيل : صحيح البخاري، دار الجليل د .ت.

مالكا، إيلي: العوائد اليهودية بالمغرب " من المهد إلى اللحد ". نشر الملتقى، الطبعة الثانية، 2003.

المرغتي، محمد بن سعيد: المطلع على مسائل المقنع، تحقيق: صالح بن عبد الله الإلغي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1999.

ناصف ، مصطفى: اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة ،عدد: 193 ،يناير عام 1995.

روشكا ، الكسندر: الإبداع العام والخاص، ترجمة :غسان عبد الحي أبو فخر، سلسلة عالم المعرفة عدد: 144 يناير 1990.

ناصف، علي منصور: التاج الجامع للأصول في أحاديث الرسول. ج 2، دار الفكر، 1981.

الهاشمي،السيد أحمد مختار: الأحاديث النبوية والحكم المحمدية، دار الفكر، بيروت، 1995.

القرضاوي، يوسف : فقه الزكاة. ج:1، دار المعرفة، البيضاء، د.ت.

الهند، مولاي المصطفى: قضية مس الجن للإنس في الفكر الإسلامي، بين الحقيقة والوهم الطبعة الأولى. 2004.

واعراب، مصطفى: المعتقدات السحرية بالمغرب، منشورات "الأحداث المغربية. 2003.

المنيعي، حسن: - الجسد في المسرح، ."إعداد وترجمة " مطبعة سندي، مكناس 1996.

- أبحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن - مطبعة النجاح - البيضاء 2001.

يوسفي، حسن: المسرح والأنتروبولوجيا ، دار الثقافة البيضاء .2000. 2002.

مقالات:

ابزيكا محمد: "الوجه والقناع في ثقافتنا الشعبية"، ضمن منشورات الجامعة الصيفية بأكادير، أعمال الدورة الأولى عام 1980. ص ص. 203ـ 224.

أبو زيد، أحمد: "الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي"، مجلة عالم الفكر، مجلد: 16؛ عدد:3 1958. ص ص. 3-22 .

رشدي صالح: "الفولكلور والتنمية"، مجلة عالم الفكر، العدد الرابع، 1976.ص.

كمال، صفوة: "الرمز والأسطورة" في المجتمعات البدائية، مجلة عالم الفكر، مجلد 9 عدد:4، سنة:1989، ص ص.181ـ224.

الناجي، سعيد: "صناعة الفرجة في احتفال سلطان الطلبة"، مجلة: فكر ونقد، عدد: 15 سنة، 1999. ص 79-96.

- "الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري"، كتاب الهلال، دار الهلال عدد 212، القاهرة، نونبر 1968.

- "مدينة تيزنيت وباديتها في الذاكرة التاريخية والمجال والثقافة"، منشورات كلية الآداب، جامعة ابن زهر، أكاد ير 1996،

LAKHSASSI, Abderrahmane : “Réflexions sur la mascarade de Achoura, description de la mascarade de Achoura à Tiznit”, *Signes du présent*, n° 6, 1989, PP. 31-39

معاجـم :

ابن منظور: لسـان العـرب، ط. 2، دار إحياء التراث ومؤسسة التاريخ العربي، 1997.

مصادر شفوية:

- والدتي مد الله في عمرها؛
- فاطمة الحسين نذ الديخ؛
- ابراهيم بوشي كورمان؛
- محمد بنيدير؛
- حميد بولفول؛
- اكّوز محمد؛
- عبد الحميد اضحان ؛
- حسن السماوي؛
- الحسين بوكيل؛
- مجموعة باب المعذر: وهم مسنون من قدماء "ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ" يجتمعون يوميا بجانب هذا الباب للعب الورق و الضامة؛
- فعاليات من مختلف طواقم المجموعات الحالية.

الفهرس

ⴰⵔ ⴰⵖ ⵢⴰⴽⴽⴰ ⵓⴷⵍⵉⵙ ⴰⴷ ⵢⴰⵏ ⵓⵙⵎⴰⵇⵇⵍ ⵓⴼⵍⵉⴹ ⵅ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⵏ ⵉⵎⵄⵛⴰⵕ ⵍⵍⵉ ⵉⵜⵜⵓⵢⵙⴽⴰⵔⵏ ⴳ ⵜⵉⵣⵏⵉⵜ. ⴳ ⵡⴰⵔⵔⴰ ⵢⴰⴷ, ⵉⵙⵙⵏ ⵓⵎⴰⵔⴰ ⵎⴰⵎⵏⴽ ⵙⴰ ⵉⵙⵎⵓⵏ ⵎⴰ ⵉⵜⵜⵡⴰⵢⵥⵕⴰⵏ ⴷ ⵎⴰ ⵉⵜⵜⵡⴰⵢⵙⴽⴰⵔⵏ ⵓⵍⴰ ⵎⴰ ⵉⵜⵜⵡⴰⵢⵏⵏⴰⵏ ⴳ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⵏ ⵉⵎⵄⵛⴰⵕ. ⵉⵙⵙⵏ ⵓⵎⴰⵔⴰ ⵉⵎⵄⵛⴰⵔ, ⴰⵛⴽⵓ ⴰⵔ ⵢⴰⴷⵍⵍⵉ ⵉⵜⵜⵉⵍⵉ ⴷⴰⵔ ⵍⴼⴹⵕⵜ ⵣⵖ ⵎⴰ ⵉⵎⵥⵥⵉⵢ, ⵉⴳ ⵣⵖ ⴰⵢⵜ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵍⵍⵉ ⵉⵙⴽⴰⵔⵏ ⵉⵎⵄⵛⴰⵕ. ⵖ ⵡⴰⵔⵔⴰ ⵢⴰⴷ, ⵓⵔ ⵉⵙⴰⵡⵍ ⵖⴰⵔ ⵅ ⵖⵎⴽⵯⵍⵍⵉ ⵙⴰ ⵜⵥⵔⴰⵢ ⵍⴼⴹⵕⵜ; ⵎⴰⵛ ⵉⵙⵎⵓⵏ ⵓⵍⴰ ⴽⵉⴳⴰⵏ ⴷ ⵉⵡⴰⵍⵉⵡⵏ ⵍⵍⵉ ⵉⵜⵜⵡⴰⵢⵏⵏⴰⵏ ⴳ ⵓⵎⵓⵙⵙⵓ ⵢⴰⴷ. ⵉⵡⴰⵍⵉⵡⵏ ⴰⴷ, ⵔⴰⴷ ⴰⵡⵙⵏ ⵉ ⵉⵎⵖⵔⴰⵏ ⴷ ⵉⵎⵔⵣⵓⵜⵏⵏ ⵍⵍⵉ ⵉⵙⵉⴳⴳⵉⵍⵏ ⵜⵉⵎⴰⵜⴰⵔⵉⵏ ⵏ ⵎⴰ ⴰⴷ ⵉⴳⴰⵏ ⵓⴳⵔⵉⵎ ⴷ ⵎⴰ ⴰⴷ ⵓⵔ ⵜ ⵉⴳⵉⵏ ⴷⴰⵔ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ.

ⵍⵃⵓⵙⴰⵢⵏ ⴰⵢⵜ ⴱⴰⵃⵙⵉⵏ, ⴰⵙⵉⵏⴰⴳ ⴰⴳⵍⴷⴰⵏ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ



Le présent ouvrage offre une description très détaillée du festival de l'Achoura (Imɛchar) à Tiznit. Une description qui a su conjuguer l'observation de l'auteur en tant que spectateur depuis son enfance et en tant que membre de la communauté locale organisatrice de ce rituel. Une description où l'auteur s'est occupé, non seulement de l'aspect carnavalesque mais aussi, de la collecte d'une littérature riche qui retiendrait l'attention des lecteurs et chercheurs s'intéressant au rapport entre le sacré et le profane.

Lhoucine AIT BAHCINE, CEAS, IRCAM

32 DH